الرواية العربية

والبحث عن شكل

تأليف

دكتور عبد الحميد إبراهيم



الطبعة الأولى
١٩٩٥ / ١٤١٦هـ

المقدمــــة

ـ ١ ـ

لم تكن علاقتى بالفن القصصى علاقة دراسة أو إبداع ، بل كانت بالدرجة الأولى قضية حياة ووجود .

وإذا كان للناس ميلاد واحد ، فقد كان لى ميلادان . ميلاد طبعى منذ أن ولجت دنيا الناس . وميلاد جديد منذ أن ولجت دنيا القصة .

وشتان ما بين الميلادين .

دنياى الأولى لم تكن باختيارى ، فأنا لم أحدد الزمان ولا المكان ، ولم اختر الشخصيات ، التى تلقتنى منذ صرختى الأولى .

أما دنيا القصة فهى عالمى الذى صنعته بنفسى ، وأخذت فيه ما شئت من الكائنات ، أسبح بها فى السماء ، أو أغوص معها فى الماء .

نشـأت فى جنوب الصعيد ، ولسعتنى قيلولة النهار ، والناس من حولى يصيحون بى ، وأنا الصغير ، أن أتجلد ، وأن أكون رجلا ليس بشكاء ولا بكاء .

وفجأة فتح لى عالم القصة ، كما فتحت مغارة الكنوز لعلى بابا .

تناهى إلى سمعى صوت الربابة ، وهى تحكى قصة أبى زيد الهلالى ، فانتشلتنى من دنيا الناس ، ونقلتنى إلى عالم سحرى .

ومن يومها لم أكن أقرأ القصص لأتذوق وأستمتع ، ولكننى كنت أقرؤها لأحيا وأعيش ..

كنت أقرأ « ألف ليلة وليلة » ، فأضع نفسى مكان معروف الإسكافى ، وقد نقله الجن إلى عالم الغرائب والمدهشات .

وكنت أقرأ كامل الكيلانى ، فأتخيل نفسى الأرنب الذكى ، والهدهد الجميل ، وسندريلا المحظوظة ، والعرندس السعيد ، والنعمان القوى .

وكنت أقرأ المنفلوطى ، فأعيش فى عبراته ، مع ذلك الفتى البائس ، الذى يسكن فى الطابق الثانى عشر ، يذرف الدمع ، وينزف الدم .

شتان بين الميلادين كما قلت ، لم أكن أعرف قصة بيجماليون ، ولم أكن قرأت ثرثرة توفيق الحكيم حول الفن والحياة . وكل ما عرفته هو دنيا جديدة ، أحقق فيها ما لم أستطع أن أحققه فى دنيا الناس .

كـانت بحـق دنيـا خصبة ، جعلتنى أبدو قويا أمام كل شئ ، وأستصغر بعدها كل شئ .

خرجت من قريتى إلى القاهرة ، ومن القاهرة خرجت إلى لندن وباريس وأمستردام وروما وغرناطة وبكين ، وبلدان كثيرة فى إفريقيا وآسيا ، وشاهدت غرائب من المخلوقات ، ومناظر ملونة من الطبيعة ، وكل ذلك لم يفقدنى ذاتى ، أو يخرجنى عن طورى ، فقد عشت ما هو أكثر من ذلك مع خاتم سليمان ، وبساط الريح ، وطاقية الإخفاء ، ومدينة النحاس ، وعالم السندباد .

وإذا كنت قلت أول هذا الكلام إن دنيا القصة ، تمثل لى قضية حياة ووجود . فإننى أصبحت الآن ، وهى أيضا دنيا الخيال وعالم الغرائب والمدهشات ، أحقق فيها ما لا تستطيعه دنيا الناس .

- ٢ -

ثم تدخل بعد ذلك عنصر الوعى ، فلم أعد أكتفى بأن أكون متلقيا ولا متذوقا ، ولا سابحا فى عوالم الخيال ، فقد سقط الوعى على كل ذلك ، وبدأ مشرطه يحلل ، ويفصل ، ويستنتج.

حقاً ، قد افتقدت الكثير من المتعة ، ولكن فى الوقت نفسه اكتسبت الكثير من المعرفة ، وتداخل الأمران : المتعة والمعرفة ، فحددا منهجى فى النقد والدراسة .

لم يعد النقد عندى هو مجرد دراسة أكاديمية ، ولا معرفة محضة ، بل هو سياحة فنية ، تعبر عن نفسها فى صياغة علمية .

إن عالم الفن الذى أخذت أعيشه بين جنبات الأدب عموما ، والفن القصصى بنوع خاص ، قد حول النقد عندى إلى متعة جمالية ، أقرأ النص أولا وأعايشه وأستمتع به ، ثم يكـون كل جهدى بعد ذلك ، كناقد ، و أن أنقل هذه المعايشة إلى وجدان القارئ ، وأن أدفعه لكى يشاركنى الاستمتاع بجماليات العالم الفنى .

وهنـا سر نفورى من المناهج النقدية ، التى تحول العمل الأدبى الى معادلات رياضية ، وتزحمه بالجداول والإحصائيات والبيانات والخانات ، بحجة تحويل النقد إلى علم لا يختلف عن العلوم الطبيعية .

وهذا قياس خاطئ ، فالعلوم الطبيعية تتعامل مع المادة ، كشئ قائم فى الخارج . أمـا النقد فهـو يتعامل مع الأحاسيس . كشعور داخلى لا يمكن قياسه بالمسطره والفرجار ، وكل مهمه النقد تنحصر ، فى أن يرصد خطوات العملية الإبداعية ، وأن يميز بين الخطوة التى تسير فى الطريق الصحيح ، والأخرى التى تتعثر بعيدا عن الطريق الصحيح ، تمـاما كالصيرفى الذى يميز بين العملة الجيدة والعملة الرديئة ، على حد تشبيه النقاد القدامى .

وهو تشبيه صادق إلى حد كبير ، فالصيرفى قديما لم يكن يعرف المعادلات الرياضية ، ولم يكن يملك من أجهزة « الكومبيوتر » ما يستطيع به أن يميز بين الجيد والردئ من النقود . ولكنه كان يعتمد على حساسية فى يده ، قد لا تتوافر لغيره من أصحاب المهنة الواحدة .

وهذه الحساسية هى بعينها النقد ، وهو بهذا التعريف موهبة ، قد لا تتاح لكل أصحاب المهنة الواحدة ، تمكن الناقد من الإحساس بالعمل الفنى أولا ، ثم يأتى بعد ذلك دور التعبير عن هذا الإحساس فى معادلة لغوية ، وإذا ما عجز الناقد عن نقل هذا الإحساس إلى وجدان القارئ وإلى وعيه ، فإن هذا يثير التساؤل حول موهبته الفنية ، وهو تساؤل لا تدفعه كثرة الجدوال والإحصائيات ، ولا الغموض والمعميات ، ولا العبارات الطنانة ، التى لا تختلف عن مهارة السحرة وأفانين الحواة .

ـ ٣ ـ

هذان العنصران : عنصر المتعة وعنصر المعرفة ، قد حددا المنهج فى كل دراساتى حول الفن القصصى ، التى اتخذت ثلاثة مسارات : ـ

١ ـ دراسات حول التراث القصصى عند العرب .

٢ ـ دراسات حول التراث العالمى فى الفن القصصى .

٣ ـ دراسات حول الفن القصصى المعاصر فى مصر والعالم العربى .

بـدأت علاقتـي بدراسـة التـراث القصصـي عند العرب ، منذ رسالتي للماجستير (١٩٦٤م) ، تحت عنوان « قصص العشاق النثرية في العصر الأموي » .

وقد أتاحت لى هذه الدراسة أن أحتك مباشرة بهذا التراث القصصى ، الذى ظل حيا على مختلف العصور الأدبية ، ومن هنا لم أقف فى هذه الدراسة عند هذا النوع من القصص وحده ، ولا عند العصر الأموى وحده ، بل عقدت فصولا عن القصة عند العرب ، وعن أنواع القصة فى العصر الأموى ، وعن مصادر هذه القصص فى عصور سابقة للعصر الأموى ، ثم عقدت فصلا تتبعت فيه هذه القصص فى العصور التى تلت العصر الأموى ، وعن علاقة هذه القصص بالسيرة الشعبية ، وخاصة سيرة الأميرة ذات الهمة ، وحكايات ألف ليلة وليلة .

وهـذه الفصول قد منحت الرسالة رؤية واسعة ، فلم تقف عند حدود العصر الأموى ، بل امتدت إلى الجذور فيما هذا العصر ، وتابعت الامتدادات فيما بعد هذا العصر ، وكل هذا أتاح للباحث أن يطل منذ فترة مبكرة على هذا التراث ، منذ البداية وحتى النهاية ، راصدا لمختلف أنواعه ، ومتتبعا لحركة تطوره ، وتفاعلاته مع المستجدات الاجتماعية والفكرية .

ولم يقف الباحث فى تلك الرسالة ، عند حد التاريخ لهذا التراث القصصى ، أو عند رصد أجناسه الأدبية ، أو تصنيف اتجاهاته ، وسرد أعلامه ، أو غير ذلك من موضوعات تقـوم على التجميع وملء الخانات ووضع العناوين ، بل اقتحم الباحث مجال « البنية الفنية » ، وعقـد من أجل ذلك بابا كاملا ، تحدث فيه عن دور الراوى ، وتوظيف الشعر ، والنزعة الشعبية والنسق الفكرى وعن اللغة والشخصية والصراع وعناصر التشويق ، والخيال ، واللون المحلى ، والمكان ، والزمان ، النهاية ، وغير ذلك من عناصر تقتحم ميدان البنية الفنية ، دون أن تتوه فى استطرادات تاريخية ، أو تصنيفات عامة .

حقا ، قد سبقت هذه الرسالة بعض الإشارات المقتضبه عند طه حسين فى كتابه « حديث الأربعاء » ، أو عند فاروق خورشيد فى كتابه « فن الرواية العربية » ولكن هذه الرسالة تقتحم للمرة الأولى، هذه البنية الفنية ، خلال دراسة شاملة ومنهجية ، تتناول الظاهرة من جميع جوانبها ، وتوظف المناهج المختلفة ، من اجتماعية ونفسية

وجمالية ، للإحاطة بأبعاد هذ الظاهرة .

ومنذ ذلك الحين لم تنقطع صلتي بهذا التراث ، فأصدرت كتابين هما : ـ « قصص الحب عند العرب » و « من قصص العرب » وتوالت مقالات كثيرة ، نشرت في مجلات مصرية وعربية ، وسوف تصدر قريبا بإذن الله ، في كتاب تحت عنوان « التراث القصصي والبحث عن شكل » .

وقد توج كل ذلك بمشروع تحت عنوان « من تراثنا القصصي » ، تضطلع به دار المعارف ، وتسند لي الإشراف عليه ، وتكون مهمته تقديم نماذج مضبوطة ومشروحة ، تعطي صورة شبه متكاملة للملامح الفنية للتراث القصصي عند العرب ، يعقبها دراسة تنطلق من تلك النماذج ، وتسبقها مقدمة تمهد لتلك النماذج ، وسوف يشترك في هذا المشروع كبار المتخصصين ، من رجال الفكر وأساتذة الجامعات في مصر والعالم العربي ، وقد كان العدد الأول من نصيبي تحت عنوان « نوادر الحكمة والحب » .

ـ ٥ ـ

كانت صلتي بالتراث الإنساني في الفن القصصي مبكرة ، ففي الوقت الذي تفتحت فيه أذناي للتراث الشعبي في قريتي ، تفتحت عيناي أيضا على الروايات العالمية المترجمة ، فأخذت أقرأ السلاسل التي كانت شائعة في فترة الأربعينيات والخمسينيات من مثل : مسامرات الجيب ، ومغامرات اللص الظريف أرسين لوبين ، وروايات الهلال التي عن طريقها تعرفت على إسكندر ديماس الابن ، وتولستوي ، وديكنز ، وبيرل بك ، وغيرهم من الكتاب العالميين .

وقد اكتشفت فيما بعد أن الترجمة لم تكن دقيقة ، فلم تكن تهمني الترجمة في حد ذاتها ، بقدر ما كان يهمني جو الإثارة ، كنت منبهرا بمغامرات الفرسان الثلاثة ، أطالع كل جزء من الأجزاء الثلاثة بنهم وأتنقل من مغامرة إلى مغامرة ، وحين ظهر في الصورة الفارس الرابع ، ولا زلت أذكر أن اسمه كان « داتيران » سيطر على اهتمامي . وتوارت بقية الشخصيات ، فقد كان في داخلي إعجاب بالبطولة الفردية ، كان أبو زيد الهلالي يستقطب إعجابي في السيرة الشعبية ، وكان الفارس الرابع يثير اهتمامي في مغامرات الفرسان الثلاثة .

ولم تكن الصلة منقطعة بين التراث الشعبي والروايات المترجمة ، فهما يشتركان في

ذلك الجو الملحمى ، الذى يقوم على الخوارق والمغامرات ، فى وقت لم تكن تعرف فيه الرسوم المتحركة ، ولا مغامرات الرجل الأخضر .

وكان كل هذا يثير خياليا ، وينقلنا من موقف المتلقى والمتفرج إلى موقف المشرك الذى يملأ الفجوات ، ويحلم بالمغامرات ، ويرسم صورا للشخصيات ، ويتوقع الأحداث ، ويتنبأ بالنهاية ، أكثر مما تثيره الرسوم المتحركة ، ومسلسلات التليفزيون ، التى تقدم كل شئ جاهزا أمام الصغير ، فيتحول إلى متفرج يتلقى ويستهلك ، أكثر مما يشارك وينتج .

ولكن التراث الشعبى يجذبنى أكثر مما تجذبنى الروايات المترجمة ، فقد كان يمس وترا حساسا داخلى ، كان على الزيبق يثير اهتمامى أكثر مما يثيره أرسين لوبين، فلم يكن يغامر من أجل السرقة وإظهار الذكاء ، ولكنه كان يغامر لكى يفضح المتعجرفين ، وينتقم من الظالمين ، وكان أبطال التغريبة الهلالية يستحوذون على اهتمامى ، أكثر من الفرسان الثلاثة بخوذاتهم المحروقة ، ووجوههم الحمراء التى تشبه الديوك الرومية .

إن أبطال السيرة الشعبية لا يغامرون من أجل الحصول على المال ، أو الجاه ، أو المرأة ، ولم يكونوا يغدرون ويطعنون من الخلف ، كانت لهم تقاليدهم فى النبل والفروسية والشهامة ، الدفاع عن العرض ، ونصرة المظلوم والضعيف ، والوفاء للصديق ، والعفو عند المقدرة ، وكانوا يقاتلون فى وضح النهار ، لا يطعنون من الخلف ، ولا يخونون الصديق ، ويحترمون الشهامة حتى عند الأعداء ، ويقدرون البطولة حتى لو كانت عند الغير .

ثم كانت معرفتى الحقيقية بهذا الترث العالمى ، عن طريق قراءاتى المباشرة فى المصادر الأصلية ، خاصة بعد أن سافرت إلى لندن ، ومكثت بها سنين ، أطالع الروايات والقصص القصيرة فى مظانها الأولى، وأقارن بينها وبين حالة الفن القصصى فى العالم العربى ، وكانت النتيجة الكثير من المقالات ، وكتابا عن الأدب المقارن من منظور الأدب العربى .

ثم مارست عملية الترجمة بنفس ، وأصدرت فى ذلك كتابين هما : « الأدب وتجربة العبث » و « لقطات » .

أما الكتاب الأول فقد صدر فى أوائل السبعينيات ، فى وقت كانت ظاهرة العبث فيه « موضة » العصر ، التى تجتاح مصر والعالم العربى بإلحاح شديد تنعكس مظاهره

على المسرح والترجمة ، وسائر الفنون القولية والتشكلية ، ومن هنا رأى هذا الكتاب أن يستجيب لتلك الموجة ، وأن يقدم قصصاً مترجمة لكل من: مارسيل بروست ، وايتالو سفيفو ، وكافكا ، وفولكنر ، وغيرهم من كتاب العبث ، ولم يكتف بالوقوف عند حد الترجمة ، بل قدم دراسة ، تعتبر جديدة فى حينها ، تحلل هذه النماذج ، وتحدد ملامحها الفننية ، وتبين مكانها داخل إطار ظاهرة العبث بوجه عام ، ثم تورد ثبتا فى نهاية الكتاب يعرف بأهم كتاب العبث من أمثال : فرجينيا وولف ، وروبرت مويسه، وإيفان بونين ، وكوراساندل ، ألبير كامى ، ومارسيل ايميه ، وسارتر ، وبيكيت ، وجيزيله ليستر ، وغيرهم ممن كان القارئ العربى يتعرف عليهم لأول مرة فى ذلك الحين.

أما الكتاب الثانى فهو يتناول ظاهرة « الرواية الجديدة » ، التى ظهرت فى فرنسا لأول مرة ، ثم انتشرت منها إلى بقية العالم ، وقد ترجم هذا الكتاب المجموعة القصصية « لقطات » Snapshots ، التى ألفها رائد هذا الاتجاه « ألان روب جرييه » ، ويعدها النقاد الدليل الحقيقى لملامح الرواية الجديدة ، لأنها على صغرها تحمل بتركيز وأمانة خصائص هذا الاتجاه .

ولم يكتف هذا الكتاب بالترجمة وحدها ، بل قدم لها بدراسة اتخذت ثلاثة مسارات : ملامح الرواية الجديدة ، وألان روب جرييه والاتجاه الوصفى ، وناتالى ساروت والحركة الداخلية ، وقد حاول المترجم خلال هذه المسارات. أن يصافح هذه المجموعة مباشرة ، وأن يجعلها تتحدث عن نفسها ، وتكشف بنيتها الفنية ، دون الدخول فى شروح جامعية ، وتفسيرات أكاديمية ، وإسقاطات من المعارف الشائعة .

ولم يأت اختيار هذين الكتابين للترجمة عبثا ، فهما يشيران إلى أهم حركتين فى تاريخ الفن القصصى ، تمردتا على بنية الشكل التقليدى ، وقدمتا مسارين جديدين فى مجال الشكل الفنى ، أحدهما يتمثل بنوع خاص فى تيار الشعور، والآخر يتمثل فى الاتجاه الذى يعتمد على وصف الظاهرة الخارجية .

وقد أثرت هاتان الحركتان تأثيراً كبيراً فى مسيرة الفن القصصى فى مصر والعالم العربى ، كما شرحت ذلك بالتفصيل فى كتابى « القصة القصيرة فى الستينيات » ، وقد اتخذ هذا التأثير شكل ظاهرة فى فترة الستينيات ، عبرت عن نفسها فى تيار الشعور من ناحية ، وفى الاتجاه الوصفى من الناحية الأخرى .

كانت هذه صورة للملابسات التى دفعتنى نحو التراث العالمى للفن القصصى . وكانت الأخرى صورة للملابسات التى دفعتنى نحو التراث القصصى عند العرب ، وتداخلت الصورتان فى تشكيل المرحلة الثالثة ، وهى التأليف حول القصة العربية المعاصرة . مما أعطى رؤية واسعة لهذ المرحلة الأخيرة ، جعلتنى دائما أحاول أن أتبين وصفية القصة العربية المعاصرة ، بالنسبة للتراث العربى من ناحية ، وبالنسبة للتراث العالمى من الناحية الأخرى ، وكل هذا منح دراساتى حكما تقويميا ، فلم أقف عند حد البنية الفنية للرواية أو القصة القصيرة ، بل كنت دائما أقيس هذه البنية بنموذج فى داخلى ، وهو نموذج يتشكل من هذين البعدين ، المتمثلين فى التراث العربى وفى التراث الإنسانى ، ولعل هذا يبرر نبرة التوجيه والإرشاد فى أحكامى التقويمية ، خاصة إذا كان الحديث موجها إلى الشباب ، وهم يحاولون ارتياد طريق جديد ، قد تدفعهم الحماسة فيه إلى تجاهل هذين البعدين ، أو إلى تضخيم أحدهما على حساب البعد الآخر .

بدأت هذه المرحلة برسالة الدكتوراة ، تحت عنوان « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث » ، وتلا ذلك كتاب عن « القصة اليمنية المعاصرة » ، وتوالت المقالات فى صحف ومجلات ، دورية وغير دورية ، تتابع هذا الفن القصصى عند مختلف الأجيال ومختلف الاتجاهات .

فى أول الأمر لم أخصص الرواية فى كتاب مستقل أوالقصة القصيرة فى كتاب مستقل ، ولم أفعل ذلك تجاهلا للبنية الفنية ، التى تفصل الرواية عن القصة القصيرة ، إنما فعلته عن عمد ، أشرت إليه فى مقدمة « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث » ، وذكرت أن جيل الرواد لم يكن يفصل بين ماهية الرواية وماهية القصة القصيرة ، فهم يطلقون على الرواية قصة طويلة ويسمون القصة القصيرة حكاية ، وهم لم يكونوا على وعى تام ، يمكنهم من الفروق الدقيقة بين الرواية والقصة القصيرة ، بل كانوا كثيرا ما يفصلون بينهما عن طريق الحجم والكم ، فالرواية طويلة لأن عدد صفحاتها أكبر كميا من القصة القصيرة بغض النظر عن المقياس الفنى ، الذى يحدد الزاوية والرؤية ، ومن ثم ينعكس على تصوير الصراع والشخصيات والموقف ، وأيضا حجم المشكلة ومع توالى الأجيال تحددت الأمور ، وتخصص كل جنس بمفهومه

الفنى ، وأصبح الفن الروائى جنسا قائما بنفسه ، يستقل عن فن القصة القصيرة ، ويتخصص فيه بعض الكتاب ، ويوقفون حياتهم على التعمق فى اتجاهاته ، والتخصص فى أبعاده الفنية ، ومن هنا بدأت كتاباتى تتخصص ، فكتبت كتابا عن « القصة القصيرة فى الستينيات » وتوالت المقالات التى تدور حول هذ الجنس الأدبى ، والتى سوف أجمعها فـى كتاب تحت عنوان « القصة القصيرة والبحث عن شكل » ، ثم كتبت كتابا عن « نحو رواية عربية » ، وتوالت المقالات حول هذا الجنس الأدبى ، والتى يضمها هذا المؤلف ، تحت عنوان « الرواية العربية والبحث عن شكل » .

-٧-

فنحـن إذن إزاء حالة خاصة ، لا يمثل فيها الفن القصصى مجرد حرفة وتخصص ، ولكنـه يمثل قضية وجود ، معها ولدت ، ومن أجلها عشت ، وبها استمتعت . فلم أحس بطول الطريق ، ولم يتسرب إلىّ تعب ولا إرهاق ، فقد كنت أعيش مع كل رواية ، وأستمتع بكل مقالة ، واكتشف نفسى مع كل فكرة .

نحن ، كما قلت ، إزاء حالة ، اختلط فيها الحب بالدراسة ، وتحولت الدراسة إلى نوع من الاستكشاف ، يتحدد خلال مسارات ثلاثة : -

١ــ البحث عن الجديد .

٢ ـ البحث عن الفنية .

٣ـ البحث عن الخصوصية.

-٩-

منذ الخطوات الأولى كان يهمنى أن أرصد الجديد ، وهو يتوالد من القديم ، ولم يكن بحثى عن الجديد من منطلق الصراع بين الأجيال ، ولكن من منطلق فلسفة هذه المنطقة ، التى تفسح صدرها لتعايش المتضادات ، كان الجديد عندى لا يمثل رفضا للقديم ، ولكنه يمثل سنة الحياة ، التى تجعل من الموت وجودا للآخر ، وتجعل من الجديد امتدادا للقديم ، كتلك الأم تتألم ساعة المخاض ، ولكنها تحس بالسعادة حين تشاهد الحياة تشهق من رحمها ، لا يهمها فى تلك اللحظة أن تفنى ، ولكن يهمها بالدرجة الأولى هذا الوليد الذى يمثل حياة جديدة لها ، تظل ترعاه حتى نهاية عمرها ، وتحس مع كل خطوة يخطوها بالتجدد والامتداد.

منذ كتاباتى الأولى كان يهمنى أن أرصد الجديد ، ففى « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث » . أخذت أستبين ملامح هذا الشكل التقليدى ، وهو ينمو من اللقاء بين المقالة القصصية والرواية المترجمة ، وهو يشكل نفسه لكى يتميز عن مقامات المويلحى وكتابات المنفلوطى ، وفى « القصة القصيرة فى الستينيات » تابعت التمرد على هذا الشكل التقليدى ، ورصدت الاتجاهات الجديدة ، التى تنمو من رحمه ، وتتمثل فى تيار الوعى ، وفى الاتجاه الوصفى ، وفى البحث عن عبقرية المكان والزمان ، وفى « الأدب وتجربة العبث » أشرت إلى تلك الظاهرة الجديدة ، التى أخذت تتنامى عقب الحرب العالمية ، وتزدهر فى العالم العربى خاصة بعد نكسة ١٩٦٧م . وفى كتاب « لقطات » تابعت الجديد من خلال هذا الشكل ، الذى بدأ ينمو فى فرنسا ، وينتقل إلى العالم العربى ، وأخيرا فى كتاب « نحو رواية عربية » ركزت على هذا الشكل الذى يعيد التصالح ، بصورة فنية ، بين التراث القصصى والجيل الجديد من كتاب الرواية والقصة القصيرة ، الذى أخذ يبحث عن الشكل الأصيل ، ويحاول أن يكتشف هويته التى ضاعت بين الآخرين .

ـ ١٠ ـ

ولم يكن رصدى للجديد منصبا على المحتوى ، فنحن أساسا إزاء ظاهرة أدبية ، لا تحقق وجودها إلا من خلال ملامحها الفنية ، ومن هنا لم أنحرف فى دراساتى الجامعية إلى حشد المعلومات ، أو الوقوع فى براثن المضمون ، إدراكا منى أن الانحراف نحو نثر المضمون فى العمل الأدبى ، إنما يعنى أن الناقد يفتقد الموهبة الأدبية ، التى تميز بين عمل وآخر ، وبدلا من أن يعترف بذلك ، ويبحث عن مجال آخر يحقق فيه طموحه ، نراه يملأ نقده بالحديث عن المضمون ، ويغرق قارئه فى جداول رياضية ، قد تدل على مثابرة ، ولكنها فى النهاية تصيب العمل الأدبى فى مقتل ، لأنها تضلل القارئ فى متاهات بعيدة عن البنية الفنية .

فمنذ الخطوات الأولى وفى رسلة الماجستير عن قصص العشاق ، ابتعدت عن الجانب التاريخى ، وقاومت إغراء التصنيف والسرد ، وعقدت بابا كاملاً عن الفن فى تلك القصص ، كنموذج للقصص العربى.

ومع أن رسالة الدكتوراة كانت تنطلق من زاوية الارتباط بين الفن القصصى والمجتمع إلا أننى لم انحرف إلى الجانب الاجتماعى ، فقد كنت مدركاً لوظيفتى الأولى

كناقد أدبى ، ينطلق من الملامح الأدبية ، ليعود إليها . ومن هنا عقدت فصلا كاملاً عن« الشكل القصصى وارتباطه بالتغيرات الاجتماعية » رصدت فيه مردود اللحظة التاريخية التى عاشها رواد القصة ، على مفهومهم للشكل القصصى ، سواء كان رواية أو قصة قصيرة .

وظل هذا ديدنى مع القصة اليمنية المعاصرة ، ومع القصة القصيرة فى الستينيات ، ومع دراساتى لظاهرة العبث ، ولظاهرة الرواية الجديدة ، وفى كل ما أكتب وأنقد ، لأننى أبحث أولا عن الجانب الجمالى ، الذى يشبع ميلى المبكر للقصص ، ويرضى حاجتى إلى هذا الفن كمتذوق له ، يحاول بعد ذلك أن يعبر عن تذوقه ، خلال جمل وتراكيب ، قد يسميها البعض نقداً أدبياً ، ولكنها عندى تمثل تعبيراً عن حاجة خاصة .

- ١١ -

البحث عن الخصوصية يعنى البحث عن وجود ، فالعمل الأدبى دون خصوصية كائن هلامى ، يتحول إلى نسخة مشوهة من أعمال سابقة . وتلك هى محنة من لا موهبة عنده ، قد يرصف أبياتا من الشعر ، وقد تكون هذه الأبيات شبيهة فى شكلها الخارجى بأبيات للمتنبى ، ولكن ينقصها ذلك الشئ الخاص ، فتتحول أبياته إلى صورة مكررة وممسوخة من أبيات المتنبى ، إن الموهوب يقرأ المتنبى لا ليكرره ، ولكن ليكتشف من خلاله نفسه ، ويقع على عطره الخاص .

ومن هنا كان حرصى على اقتناص الخصوصية ، وأنا أتابع مسيرة الفن القصصى ، منذ أن كان بذورا جنينية فى العصر الجاهلى ، وحتى العصر الحديث ، ومروراً بمختلف العصور الأدبية ، أحاول فى كل ذلك أن أنطلق من مبدأ الخصوصية ، فهذا كاتب قد ضاعت هويته فى المجرى العام ، وهذا آخر قد استطاع أن يسبح داخل التيارات ، وأن يطل برأسه بين الآخرين ، ويعلن عن هويته .

ولم يكن مفهومى للخصوصية يقف عند حد الخصوصية الذاتية ، التى تنبع عن شخصية الفنان ، تلك هى خطوة مهمة ، ولكن هناك خطوة أكثر أهمية ، وهى أن يعكس الفنان خصوصية حضارية ، وأن يتحول إلى نموذج مصغر ، يعكس تاريخ أمته فى مسيرتها الحضارية .

وهنا الفرق بين فنان تقف موهبته عند حدود ذاته ، وآخر تتسع موهبته ، وتتحول ذاته إلى صورة من حضارته . ومن هنا أهمية المشروع الذى أوقفت عليه حياتى ،وهو مشروع الوسطية العربية ، لأنه يعنى فى مرماه الأخير البحث عن الخصوصية الحضارية للأمة العربية ، ومن هنا أهمية ذلك الجزء الرابع من هذا المشروع ، والذى يدرس الرواية العربية خلال الخصوصية الحضارية ، ويتابع مولد ذلك الشكل الأصيل ، الذى يحمل خصوصية حضارية ، وخصوصية مؤلفة فى الوقت نفسه .

-١٢-

ظلت هذه الملامح الثلاثة تصاحبنى خلال رحلتى الطويلة مع النص القصصى، لم يقف الأمر عند حد الدراسات الجامعية ، بل تعداه أيضا إلى محاولاتى النقدية مع كتاب الرواية أو القصة القصيرة ، كنت دائماً أبحث عن الجديد الذى أضافه ذلك الكاتب ، وكنت أيضا أبحث عن الشكل الأخير الذى ظهر فيه هذا الجديد ، وعن الخصوصية التى تميزه عن غيره ، فعلت ذلك مع هيكل ، ولا شين ، والمازنى ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ويحيى حقى ، وتيمور ، وعيسى عبيد ، ومحمود بدوى ، وسعد مكاوى ، وإبراهيم المصرى ، ونجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف الشارونى ، ويوسف إدريس ، والطيب صالح ، ومحمد عبد الولى ، وزيد مطيع دماج ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وسهيل إدريس ، ومحمود المسعدى ، وإميل حبيبى ، والطاهر وطار ، وفتحى غانم ، وسليمان فياض ، وأبو النجا ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطانى ، وعبد العال الحمامصى ، وإدوار الخراط ، ويوسف القعيد ، ومحمد مستجاب ، وعبده حبير، وجميل عطية ، وإبراهيم اصلان ، ويحيى الطاهر عبد الله ، البساطى ، وإبراهيم عبد المجيد ، وجمال التلاوى ، وحمدى بطران ، وإسماعيل بكر ، وغيرهم فى مصر والعالم العربى ، ممن يمثلون أجيالاً مختلفة ، وتيارات مختلفة .

-١٣-

كانت أول دراسة لى تحت عنوان « القصة عند العرب » ، قد نشرت سنة ١٩٦٢ بمجلة الرسالة ، أما آخر دراسة لى فهى المقدمة التى كتبتها سنة ١٩٩٥ م لمجموعة أريج إبراهيم تحت عنوان « سباحة فى الرمال المتحركة » وبين الدراستين أكثر من ثلاثين عاماً ، وأنا أتابع هذا الفن القصصى فى التراث العربى والإنسانى ، وفى مصر والعالم

العربى ، أغرى به طلابى ، أكتب لعلم المقدمات ، وأعقد معم الندوات ، أحثهم على كتابة رسائل جامعية ، تكشف جوانب جديدة فى هذا الجنس الأدبى . ثلاثون عاماً أنا أنشر فى مجلات مصرية وعربية ، أكثر من مائة وخمسين دراسة يجمعها كتابى « مقالات فى النقد الأدبى » بأجزائه الخمس عشر جزءا ، والتى يتناول معظمها ذلك الفن القصصى ، وهو يمتد بجذور نحو التراث ، أو وهو يتطلع نحو الغرب ، أو وهو يبحث عن شكله المعاصر .

ويأتى هذا الكتاب تحت عنوان « الرواية العربية والبحث عن شكل » ، لينتقى المقالات التى دارت حول الرواية العربية ، وليرصد مسيرة تلك الرواية وهى تبحث عن الشكل المناسب ، ومن هنا قسمته إلى فصلين : فصل عن الشكل التقليدى ، وآخر عن الأشكال المستحدثة .

ففى الفصل الأول ركزت على جيل الرواد ، ممن أرسوا دعائم الشكل التقليدى من أمثال محمد لطفى جمعة ، ومحمود طاهر حقى ، وهيكل وطه حسين ، وعلى الجارم ، وتوفيق الحكيم ، ويوسف السباعى ، وثروت أباظة ، ومحمد محمود الزبيرى ، ومحمد عبد الولى ، وزيد مطيع دماج .

تحمس الرواد لهذا الشكل التقليدى بمفهوم الأوروبى ، وحسبوه أدب المستقبل ، الذى يعبر عن الجيل الجديد ، وهاجموا فى مقابل ذلك التراث القصصى عند العرب ، وظنوه بعيداً عن وجدان المعاصرين ، وقد كانت النتيجة لكل هذه الحماسة أن توارى التراث بعيدا فى بطون الكتب ، وترعرع ذلك الشكل التقليدى ، بكل ما يحمل من قيم أوروبية ، وأصبح له جمهوره ، ونقاده ، ومنظروه ، ومجلاته المتخصصة ، وندواته ، ونواديه ، وجمعياته ، وأقبل عليه مبدعوه ، حتى سيطر على الساحة الأدبية .

ثم دار الزمن دورته ، ونظرت الأجيال التالية إلى هذا الشكل على أنه شكل قديم محنط ، لا يستطيع أن يفى باللحظة التاريخية ، بكل ما تحمله من مستجدات فى العلوم الفضائية والتطبيقية والإنسانية ، ومن هنا تطلعوا إلى أشكال مستحدثة ، متمرد على التقليدية ، وتستطيع أن تحيط بأبعاد اللحظة المعاصرة ، ويجئ الفصل الثانى من هذا الكتاب ليرصد هذه الأشكال المستحدثة ، خلال كتابات نجيب محفوظ ، ومحمد مستجاب ، وإبراهيم عبد المجيد ، وعبده جبير ، وإبراهيم أصلان ، وعبد الحكيم قاسم ، وأحمد شمس الدين الحجاجى .

إن هذه الأشكال الأدبية ، التى رصدها هذا الكتاب ، قد بدأت مسيرتها من لحظة الانقطاع ، أو القطيعة ، مع التراث ، ، وقد أحس الكثيرون بهذا الانقطاع ، وبدءوا يصححون المسيرة ، ويصلون ما انقطع ، وذلك من خلال ما أسميه بالشكل الأصيل .

ولم أتعرض فى هذا الكتاب للشكل الأصيل ، فقد أوقفت عليه كتابا كاملا ، تحت عنوان « نحو رواية عربية » ، ويشغل ما يقارب سبعمائة صفحة ، تتابع انبثاق هذا الشكل الأصيل ، فى طبخة فنية ، قد تستخدم فيها التراث ، وقد تستخدم الأشكال الأوروبية ، ولكنها فى النهاية تكون ذات مذاق خاص ، يختلف عن التراث ، وعن الوافد الغربى ، وإن كان ليس حتما أن تخاصم التراث أو الوافد الغربى .

الفصل الأول

الرواية العربية والشكل التقليدى

خطوات قبل رواية زينب

لم تكن القصة العربية القديمة قالباً فنياً ، يلجأ إليه أدباء متخصصون يفرغون فيه شحناتهم ، ويصورون به مجتمعهم ، ويعبرون به عن مشكلاتهم ، بل كانت نوعاً من النبات الصحراوى ينمو بدون رعاية وتهذيب ، وقد يتخذ هذا النبات وسيلة للاستعراض والزهو ، كما كانت القصة تتخذ - أحياناً - وسيلة للاستعراض اللغوى أو الفلسفى .

اتخذت القصة العربية - إذن - هذا الوضع ، الذى هو مخالف لطبيعتها باعتبارها أكثر الفنون شعبيةوأقربها إلى مشكلات الجماهير ، ولهذا لا تترفع أن تجد فيها تصويراً للمجتمع لا تعبيراً عن مطامحه أو رؤاه الفنية .

وإن كان الباحث يستطيع - من طريق بعيد - أن يستشف شيئاً ضئيلاً من هذا ، فيرى مثلاً فى ازدهار قصص العشق - فى العصر الأموى بالذات ، وفى إقليم الحجاز بنوع خاص - تصويراً لما تعرض له المجتمع الحجازى من قسوة واضطهاد .

وإذا بنا نرى هذه الومضة التى لمعت فى القرآن الكريم فقد اتخذ القصة قالباً يبث فيه أفكاره ويحاول من خلالها أن يغير من قيم مجتمع قديم عفن ليرسى قيماً حية دافعة - إذا بنا نرى هذه الومضة لا تلفت نظر البلاغيين ، مع أن البلاغة نشأت فى حجر القرآن ، وقامت دفاعاً عن إعجازه وبيان أسراره ، وإذا بنا نرى البلاغيين يهتمون بكل صغيرة وكبيرة فى القرآن ، بما فيه من البيان والمعانى والبديع ، بل ويهتمون بالحرف الواحد وما به من العذوبة والجرس ، ولكنهم - للأسف - عجزوا عن الإدراك الكلى لمعنى القصة القرآنية ، ولم ينتبهوا إلى الإعجاز القرآنى فى بناء القصة وإخضاعها لأهدافه ، ولو فعلوا لكان من الممكن أن يتغير وجه البلاغة العربية ، وأنْ تنتبه كتب البلاغيين لجنس آخر من الأدب ذى أثر خطير فى توجيه الجماهير وقيادتها .

على أن العامة لم يرضهم هذا الموقف ، فاختطوا طريقهم بأنفسهم ، وإذا الأيام تروى لنا سيرهم وملاحمهم وقصصهم وإذا بنا نقرأ ألف ليلة وليلة وسيرة الأميرة ذات الهمة أو ملاحم الهلاليين فنرى تصويراً لأحلامهم وتعبيراً عن مثلهم وضيقاً بمجتمع حاضر أسود يهربون منه إلى مجتمع رغد زاهر . تصوره لهم شهر زاد أو إلى مجتمع يستعيد فيه المسلمون سطوتهم وينتصرون على الغاصب الدخيل ، فيهزمون الصليبيين فى مواقع تصورها لهم سيرة الأميرة ذات الهمة ، أو إلى مجتمع يستعيدون فيه الأخلاق

العربية الأصيلة ، التى تقوم على النخوة والكرم والفروسية كما نرى فى الملاحم الهلالية .

على أن هذا الوضع فى الأدب لم يستمر ، إذ إنّه مخالف لتصور وطبيعة الأشياء ، هذا الوضع الذى يحابى جنساً أدبياً على حساب جنس أدبى آخر ، فنرى الرسائل الديوانية والكتابات السلطانية والشعر الذى يدور الكثير منه حول مدح أمير أو رثاء عظيم أو هجاء كبير ، والخطابة ـ والمفروض أنها توجه من أعلى إلى أسفل ـ نرى هذه الأشكال هى التى تحتل المساحة الكبيرة الظاهرة ، وهى ـ فى الوقت نفسه ـ تؤدى بأسلوب (ارستقراطى) فيه التأنق وفيه المحسنات وفيه الصناعة .

أما الجنس الآخر ـ كالقصة ـ الذى هو أكثر شعبية وغوصاً إلى نفسية الجماهير والذى يؤدى بلغة سلسلة مسترسلة فقد لاقى الإهمال من الأدباء والنقاد معاً .

هذا الوضع لم يستمر .. وكان تغييره مصاحباً لنمو الحركة الجماهيرية .

فمن فجر العصر الحديث والطبقات الكادحة فى صراع مستمر لتحديد شخصيتها وكان لظهور الحركات القومية ونشر التعليم والاعتماد على الطبقات العاملة ، والاتصال بأوروبا ومعرفة الكثير عن الديمقراطية وحقوق الأمة والطبقة العمالية والاشتراكية ـ كان لهذا أو غيره ـ أثره فى ظهور الحركة الجماهيرية ومن ثم ظهور الأدب الذى يستطيع أن يعبر عن تطلعات هذه الطبقة ، وأن يمسح عاداتها وتقاليدها .

فكان لا عجب أن تظهر القصة الواقعية التى تهتم بآلام المجتمع فى هذه الفترة المتأخرة ولكن كان دون ذلك أشواط كثيرة ، مرت بها القصة فى تاريخها الحديث ، حتى أمكن فى طورها الأخير ، أن تتلاحم صورة المجتمع بذلك القالب الفنى فى خلية لا يمكن الفصل فيها بين الأمرين ، كما لا يمكن الفصل بين الكائن الحى والدماء التى تهبه هذه الحياة.

فقد بدأت القصص بتلك الصورة المباشرة ، التى تصف المجتمع وتعرض لمشكلاته ، بطريقة أقرب إلى وصف الداء والإشارة إلى الدواء ثم إزجاء النصح والإفاضة فى الإرشاد والتعليم .

تلك الصورة هى التى أسميها بالقصة التعليمية كعلم الدين لعلى مبارك ، وحديث عيسى بن هشام للمويلحى وليالى سطيح لحافظ إبراهيم وشيطان بنتاؤر لشوقى .

فلو تصفحنا حديث عيسى بن هشام لوجدناه يتعرض كثيراً لمشكلات مجتمعه

كالنفوذ الأجنبى المسيطر على البلاد ونقد الباشوات وجهلهم والضيق بالنفاق والخنوع فى أجهزة الحكم والتقليد الأعمى .. الخ ولكنه يعرض هذا بطريقة مباشرة متقطعة يكاد كل جزء منها أن يكون مقالاً مستقلاً بنفسه .

ثم كانت القصة المنقولة عن لغة أخرى ، ولكن قبل مرحلة النقل الدقيق الأمين ، كان هناك تمصير للقصص يعمد الكاتب إلى القصة الأجنبية فيكتفى بروحها العام ، ثم يبيح لنفسه حرية تمصير الأسماء والأماكن ، ولا بأس من أن يضمن قصصه أمثالا وحكماً شعبية ، وأن يبين فيها المغزى والعظة وأن يستعمل فى أسلوبه السجع والزخرف اللفظى ، كما فعل رفاعة رافع الطهطاوى ، فقد مصّر قصة فنلون (مغامرات تليماك) وسماها (وقائع الأفلاك فى مغامرات تليماك) ، وكما فعل محمد عثمان جلال فقد مصّر قصة برناردين سان بيير (بول فرجينى) وسماها (الأمانى والمنة فى حديث قبول ووردجنة) وكما فعل المنفلوطى فقد أعاد ترجمة بول وفرجينى باسم (الفضيلة) ، وحول - واقتبس هذا اللفظ منه [1] - مسرحية الشاعر لسيرانودى برجراك إلى قصة طويلة .. إلخ .

ثم تزاوجت هاتان الحركتان ، حركة القصص التعليمية التى تتخذ من القالب القديم للمقالات والمقامات وسيلة للحديث المباشر عن المجتمع ومشكلاته ، وحركة القصص المنقولة التى لم تأنف فى أول أمرها من أن تحور هذا القصص المنقول ، فتدخل فيه نقداً للمجتمع المصرى ومحاولة لتبصيره وتوعيته ، تزاوجت هاتان الحركتان فكان أن وضعت قصص مصرية فنية تمثل المجتمع المصرى بمتناقضاته ومشكلاته فى الصورة الفنية .

وكان لابد من تعثر فى الخطوات ، ومن ميل إلى جانب بصورة تخل بالتوازن ، قبل أن نضع أرجلنا على بداية الطريق الصحيح ، أو بعبارة أكثر وضوحاً : كان لابد من تجارب فى ميدان القصة الموضوعة قبل أن نصل إلى رواية (زينب) (١٩١٢) التى يعتبرها النقاد الخطوة الأولى التى تحقق لها شئ من النضج كقصة فنية حديثة .

وكان هناك مزلقان أوديا بتوازن القصاص فى فترة الإرهاص بالقصة الفنية ، فقد كان يخشى أن يجنح الكاتب إلى جو المفاجآت والغرائب كما فعل محمد لطفى جمعة فى روايته (فى وادى الهموم) . أو أن يميل إلى الواقعية الجافة فيحرص على لم كل

(١) مقدمة الشاعر ص ٥ .

شئ يصادفه بعيداً عن الانتخاب الفنى كما فعل محمود طاهر حقى فى روايته (عذراء دنشواى) .

فمثلاً محمد لطفى جمعة قد تنبه ـ نظرياً ـ فى مقدمة رواية (فى وادى الهموم) (١٩٠٥ م) إلى القصة الفنية التى تهتم بمطالب الجمهور وترتبط بواقعها ، فقد نعى على القصص الخيالية التى كانت سائدة فى عصره ، والتى ترضى حاجة القراء إلى التسلية والمتعة « إن جمهور القراء يطلب قصة عن أميرة فتاة جميلة غنية ، تقع فى ورطة فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها ، وطريقة كتابة القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغناء وغدران الماء والطيور المغردة والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام والشكوى والجفاء واللقاء ثم يكتب قصته » ، ورأى أن القصص الحقيقية هى التى تعتمد على واقعها « وأما طريقة كتابة الرواية الحقيقية هى أن يلبس الكاتب ملابسة أو يتزيى بغير زيه ، ويتجول فى الطرق والأزقة ويدخل المجتمعات والمحطات ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحدائق والحانات العامة ، ويبقى طول ليله هائماً فى الطريق ، يدرس الأخلاق والعادات والطبائع ، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمعه ويدرسه ، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه » وقد ذكر أنه جال فى القاهرة ثلاثة أشهر ومعه دفتر يقيد فيه ما رآه وما سمعه ويدرسه ، ثم خرج بقصته هذه عن المرأة المنحرفة ولكنه عند التطبيق تعثر ، فقد جاءت قصته بعيدة عن الواقع الفنى وقريبة إلى قصص التسلية والترفيه .

فهى مجموعة مآس حشدت بطريقة روائية إخبارية ، الغرض منها تحذير الشباب من حياة العبث وفتيات الليل ، والقاص ينتقل من حادثة إلى حادثة، بطريقة من يضم تقريراً إلى تقرير ويبالغ فى عرض المآسى وتسليط الضوء على الشر ، ويعلق على كل حادثة بأسلوب مؤثر إنشائى يستدر الدمع ويثير الشفقة ، وهو لا ينسى أن يستخلص من كل حادثة مغزاها يوجه إلى القارئ وينصحه ويحذره من الطريق المعوج .

والشخصيتان الرئيسيتان فى القصة هما شخصية مختار وشخصية منيرة ، أما مختار فهو ابن لشخص عابث من أولاد الأثرياء ، ذو شخصية ضعيفة يندفع إلى حياة الليل ويعيش فى أحضان المنحرفات وينتهى به الأمر إلى مرض الزهرى ، ثم الجنون ثم خنق نفسه وخنق حبيبته منيرة .

أما منيرة فهى ابنة لرجل هارب من الجزائر إلى الإسكندرية ، بعد أن سم أباه ليستولى على ثروته ثم أصيب بالشلل النصفى ، وكان له ابنتان تزوجت كبراهما من رجل غنى عجوز ترك لها الثروة ، فضمت إلى منزلها بتشجيع أمها عشيقاً لها ، ولم يكتف هذا العشيق بالكبرى ولا بمالها بل اعتدى على عفاف الصغرى بتشجيع الأم أيضاً ، ولما ضاقت الصغرى بالحياة والخصام مع أختها وبحياة أبيها المشلول نزحت إلى القاهرة وعاشت فى صالات الرقص وأماكن الليل ، وفى هذه الأماكن ارتبطت حياة منيرة بمختار .

والخيط الذى يجمع بين حياتى مختار ومنيرة خيط سردى واه ، وكذلك الأحداث الأخرى التى جانبت هاتين الحياتين أحداث استطرادية ينتقل القارئ فيها من حدث إلى حدث بطريقة روائية ، تعتمد على « قال » أو « حكى » أو « شاهد » مما يذكرنا بطريقة المقامات أو بطريقة ألف ليلة وليلة ، وقد قسم قصته إلى أقسام حاول أن يقف فى آخر كل قسم عند خبر مشوق ، وقد أنهى سمر القسم الأول بهذه العبارة التى تذكرنا بصياح شهر زاد « وما زلنا كذلك فى شراب وضحك وكلام حتى أشرقت الشمس فسكت المغنى وانفرط عقد المجلس وانصرف كل إلى غرضه » .

وقد علق أحد القراء على نسخة جامعة القاهرة (رقم ٢٠٦٣٣) بطريقة ذكية (ألم يفهم جمعة معنى القصة إلا على أنها حكاية تسرد فقط مستخدماً عنصر الرواية قال : قلت ، لا حركة ولا وصف شخصية وإنما حادثة بل عدة حوادث وأخبارهم) .

وقد تعرض لبعض مشكلات مجتمعه بطريقة وعظية مباشرة بعيدة عن الفن وتذكرنا بحديث عيسى بن هشام وإن كان المويلحى يميل إلى التركيز والتحليل والنظرة العامة مع البعد عن الأساليب الإنشائية المؤثرة. فيتحدث جمعة عن ضرر القمار فى أكثر من صفحة ، وعن الأزبكية بعد منتصف الليل وعن جبل الذنوب وما يعج به من مباذل ومفاسد ، ويصف حياة الشباب العابث أولاد الذوات فى أكثر من مناسبة ، ويهاجم الحرية العابثة بسبب فهمنا السطحى للمدنية ، ويهاجم حياة مستخدمى الحكومة، ويصف عيادة طبيب أمراض النساء وما فيها من شباب غض صفر الوجوه وغير ذلك من مشكلات شغل بها المويلحى أيضاً .

والمشكلة الرئيسية التى عقد لها هذه القصة هى سقوط المرأة فى مهاوى الرزيلة والفساد ، وقد ذكر فى المقدمة أنه اهتم بهذا الموضع « لأنه لم يهلنى شئ فى القاهرة

مثل حال المرأة والرجل وسقوطهما ، ومن الغريب أن أفكار الأمة كانت مهيأة لسماع ما يقال فى هذا الموضوع » ثم أخذ يبين مظاهر هذا الاهتمام مستدلاً بمقالة كتبها حافظ أفندى عوض فى المؤيد يشرح فيها حال الشباب المصرى وبما كتب فى الجوائب (١٧ مايو سنة ١٩٠٥) تحت عنوان (حبائل الشيطان) وبتقرير اللورد كرومر (١٩٠٤) عن الرقيق الأبيض بمصر والسودان ، ثم بمقالة نشرت فى صحيفة الإكسبريس) (١٤ مايو سنة ١٩٠٤) عن هذه الحالة .

وحين تساءل هل ذنب المرأة الساقطة يقع عليها أو على الهيئة الاجتماعية ؟ ارتضى من بين أجوبة ثلاثة قدمها هذا الجواب « إنى أعتقد بأن المرأة تصلح لأن تكون ملكاً طاهراً أو ملكة عادلة أو أماً شفيقة أو زوجة فضلى ومديرة عاقلة أو بغياً ساقطة أو مجرمة قاتلة ، وكل ذلك فى يد الرجل فليجعلها كما يشاء والذنب ساقط على الهيئة الاجتماعية ثانياً لأنها ترى كل تلك الأمور ولا تمد يدها للمرأة وتساويها بالرجل فى كل شئ ، فإنه عار على عصر العلم والمدنية والحرية والفلسفية أن تزنى المرأة لتأكل » .

كنا نتوقع بعد جوابه هذا أن نطلع على مجموعة من الضغوط الاجتماعية والفردية التى تتشابك لتؤدى بالمرأة إلى حال السقوط ولكننا لا نجد ـ فى داخل القصة ـ إلا نعيا على الهيئة الاجتماعية وتكرار ذلك بأسلوب مراهق إنشائى « فيا سماء أمطرى ناراً على تلك الهيئة الاجتماعية الشريرة الفاسدة » « ونحن الآن نختم هاتين الحياتين المحزنتين حياة المرأة المظلومة الظالمة التى أساءت إليها القوة القادرة ، التى تحكم هذا العالم وأساء إليها كل من عرفها وحياة الشاب الساقط المسكين الذى وقع معها فى هوة الانحطاط » .

وقد وقع محمود طاهر حقى فى المزلق الآخر فى قصته (عذراء دنشواي) سنة ١٩٠٩ م ، وهى تدور حول حادثة دنشواى ، أو كما يقول المؤلف فى المقدمة : « فالحادثة بشكلها والأقوال باختلافها ، والمحكمة المخصوصة بصيغتها والعقاب بقسوته والتنفيذ بفظاعته ، كل ذلك حرك فى نفسى وضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة السيئة وتكملة لما نقص من فظائع ديوان التفتيش أو أحكام نيرون » .

ويعترف ابن شقيقه الأستاذ يحيى حقى فى مقدمته لهذه الرواية (طبعة سنة ١٩٦٣) « بأن وصفه وصف الصحفى أو وصف المؤرخ على أحسن تقدير ، إنه روى لنا بالترتيب وبالتمام والكمال كيف وقعت الواقعة فى قرية دنشواى ، ثم دخل

بنا إلى قاعة المحكمة المخصوصة ، ثم صحبنا إلى ساحة التنفيذ ، وإننا نستطيع أن نجد مادة هذه الرواية بإحاطة أشد شمولا وتفصيلا فى العدد الممتاز لمجلة المجلات العربية » .

ولكننا ـ مع كل هذا ـ نشتم روائح آتية من بعيد للفن القصصى ، فلوحة العرض عنده تتسع للمنولوج الداخلى (الحديث النفسى) والحوار والسرد ، وهو يحرص على أن يدخل فى روايته قصة حب مشوقة بين محمد العبد وست الدار ، وهو يثرى قصته بشخصيات متعددة ، فهناك أحمد زايد الشرير ، وهناك الهلباوى الخائن لوطنه ، وهناك العمدة الذى لا يهتم بمشكلات الفلاحين ، وهناك العسكرى الجاهل الساذج وهناك عبد العال دليل الإنجليز والمحب لتقليدهم ، وهناك الأطفال ، وهناك العجائز ، وهناك وهناك ... الخ .

وفى رسمه لشخصياته وتصويرهم لم يقسر الأشياء على غير ما هى عليه ، ولم يحمل الأمور أكثر مما تحتمل ، ولم يضح بالواقع الإنسانى بما فيه من ضعف من أجل المثالية والتغنى بالوطنية ، فلم يصور المواطنين ملائكة ، ولم تدفعه الغيرة الوطنية إلى السمو بالأشخاص والإشادة بهم ، فزهران الذى يقدمه لنا الشعراء المعاصرون بصورة زاهية ، فهو الفلاح ذو الشامة القوى العضلات الذى ثار على الظلم وجمع الفلاحين حوله ، يقدمه لنا القاص بصورة لا تزويق فيها ، فهو فلاح ساذج لا حول له ولا قوة ، يبغى السلامة ، ويخشى من الطغيان الملم به من كل جانب ، فمن أول القصة يظهر لنا زهران هذا فى مجلس الفلاحين ، وهو فى حزن على حمامه الذى اصطاده الإنجليز من السنة الماضية ، وحين تسأله مدللة : « من حق يا عم زهران عملت إيه مع العمدة محمد الشاذلى علشان الحمام ؟ » يجيبها باستسلام : « ولا حاجة يا بنتى ، أنا لما رحت عند محمد الشاذلى وقلت له إنى رايح مصر اشتكى عند باشة الإنجليز عمل الخواجات فى الحمام وتخريب الأبراج ، قال لى إنه هو رايح يشتكى للمديرية وحلف لى بمقام السيد البدوى إنه يجيب لى منهم تعويض ، وبعدين راحت عليه نومة » ، وفى المجلس نفسه يتساءل الفلاحون عما سيفعله لو أعاد الإنجليز الكرة فيقول زهران بعد سكوت طويل : « اللى عنده حمام يخاف عليه » ، وحين تقع الكارثة يرفع زهران اللبدة عن رأسه وينظر إلى السماء بعينين امتلأت جفونهما بالدمع ، ويصرخ داعياً على العمدة : « الله يخرب بيتك يا محمد يا شاذلى وييتم أولادك ولا توعى تقوم من مطرحك لأنك السبب فى ده كله » ، ثم خبأ وجهه فى كفيه وأخذ يبكى كالأطفال ، حتى رئاسته

لهيئة الفلاحين جاءت بمحض المصادفة ، فقد سأل رئيس المحكمة المخصوصة إن كان لهذه العصابة رئيس؟ فلا يجد مفراً من أن يرشح محمد زهران لأنه يحمل وجهاً كئيباً .

والقاص مع حنوه وتعاطفه مع الفلاحين ، لم يرد أن يظهرهم من جانب واحد ، فيدافع عنهم على طول الخط كما فعل الحكيم فى عودة الروح ، بل أبرز بعض معايبهم ، فلا ضير من الإشارة إلى خشية الفلاحين من الإنجليز وعجزهم عن مواجهتهم ويقول الشيخ حسن محفوظ لابنته حين اقترحت عليه أن يطلب من الإنجليز ألا يصطادوا هنا : « اخرجى يا بنت الكلب عاوزة تودينى فى داهية ، دول لو سلموا علىّ أنا ما ردش عليهم السلام لحسن يتهمونى بأنى أشتمهم ويعدين أروح فى نابية » ، ولا غضاضة من أن يشير إلى أن ثلثى المتهمين كانوا أبرياء ، وما أدخلوا السجن إلا بوشاية الفلاحين بسبب كره بعضهم بعضاً ، كما فعل أحمد زايد مع حسن محفوظ ومحمد العبد .

على أنه من الإنصاف أن نسجل للقاص تصويره لأشياء كثيرة كانت تشغل المجتمع فى ذلك الوقت المبكر ، والذى كانت فيه معظم الروايات ممصرة وتميل إلى التسلية والترفيه ، فقد أشار إلى مأساة الفلاحين التى تتولد من عدم الثقة والعطف المتبادل بينهم وبين أجهزة الحكم ، فالفلاحون بمشكلاتهم يعيشون فى واد وأجهزة الحكم مصرية وأجنبية فى واد آخر ، تلك المأساة التى شرحها بوعى وإفاضة الأستاذ توفيق الحكيم فى (يوميات نائب فى الأرياف) فتقرأ فى (عذراء دنشواى) موقف الفلاحين ممن حولهم فترثى لهم ، الكل يحتقرونهم والكل يهاجمونهم ، حتى من كان مثلهم ثم تثقف وتعلم من عرقهم إذا به يتنكر لهم ، وحتى من كان المفروض فيه حسب أبسط قواعد القانون أن يدافع عنهم ، فتدخل مع المؤلف المحكمة المخصوصة المنعقدة لمعاقبة الفلاحين ، فيدخل رئيس المحكمة « بطرس غالى » ويجلس على كرسى الرئاسة بأبهة وعظمة ، وينظر إلى أصحاب الجرائد وقد ظهر أنفه أكبر من حالته الطبيعية ، أما جناب المدعى العام الهلباوى بك ، وهو ابن فلاح كافح حتى أوصله إلى هذه الدرجة ، فإنه يقف ويطلب من هيئة المحكمة أن تكلف أحد حجابها ليشترى لترين من الكولونيا ، ويرشهما على أرض المكان لمنع رائحة القرويين ، ولأنه عصبى المزاج لا يمكنه أن يتحمل شمها وحين عقدت الجلسة ، نجد هناك تواطؤا بين رئيس المحكمة والشهود والنائب ، بل الدفاع على إدانة الفلاحين ، فالرئيس كان يشجع الشهود على الافتراء على الفلاحين ، وحين كان يجد شاهداً ساذجاً مثل الأومباشى زقزوق ، تخرج الحقيقة

من فيه ، فإنه يستغنى عن شهادته ويقف النائب العمومى ويخطب : « أيتجاسر فلاح على أن يتعالى ويكلم سيداً إنجليزياً . إن الكلام البسيط الذى أعده يا حضرات القضاة جرماً فما بالكم لو ضرب فلاح إنجليزياً إنى لا أكاد أصدق هذا أبداً . هل يتجاسر عبد النبى على القول فى التحقيق بأنه لما رأى امرأته مضرجة بدمائها غلى الدم فى عروقه ، فمسك البندقية رغماً عنه ؟ ما هذا الكلام ، وهل قتل امرأة فلاحة وعشرة من أمثالها يستوجب أن يمسك البندقية من يد ضابط عظيم » ، ويتناوب الدفاع فيخالف أبسط قواعد القانون ، يقول محمد بك يوسف المحامى: « المصرى يفتخر ـ ياحضرات القضاة ـ بأن يكون قواصاً أو مستخدماً عند إنجليزى ، فما بال القوم تجاسروا وضربوا الإنجليز وقتلوا واحداً من أشهر ضباطه ؟ ، المسألة عظيمة وكبيرة ولا أرى لموقفى لزوماً غير أنى مجبر على طلب البراءة لهم أجمعين والأمر مفوض أفندم » ، ثم قعد وقام أحمد لطفى بك السيد وهز كتفيه مرتين وقال : « إن هذه الحادثة لا تعتبر ـ يا حضرات القضاة ـ جريمة قتل بعمد ، أو ضرباً أفضى إلى الموت ، بل اعتبرها سرقة بإكراه وطبقوها على مواد القانون لينالوا جزاء ما جنت أيديهم » ، ثم قعد بعد أن فوض الأمر للمحكمة فقال أحد القضاة متهكماً : « لقد نسى حضرة المحامى أنه فى موقف الدفاع عن المتهمين ، فذكرنا بعقوبة غابت عنا ولم يتذكرها المدعى العام » . ثم التفت إليه وقال له : « ميرسى » ، وبعد ذلك وقف إسماعيل بك عاصم ورفع يديه وقال بصوته الجهورى الجميل : « بول ! بول ! رحمة الله عليك يا مستر بول وعوض الله الأمة الانجليزية فيك خيراً يا مستر بول ، عليك الرحمة والرضوان ، فإلى الجنة إلى الجنة يا خير الضباط أجمعين ، اللهم يا ذا المن ولا يمن عليه ، يا ذا الجلال والإكرام ، يا ذا الطول والإنعام ، أدخل عبدك وابن عبدك الخواجةبول ابن آدم وحواء فى جنات خلدك ، إنك على كل شئ قدير » ، ثم التفت إلى المحكمة وطلب براءة المتهمين ، فغطى أحد القضاة وجهه بمنديله وأخذ يضحك من هذا الدفاع .

خيوط المأساة إذن كلها تشير إلى تلك العلاقة بين الفلاحين والأجهزة الإدارية ؛ وقد كان الفلاحون فى محنتهم يلجئون إلى العمدة وهو رجل من بينهم ، ويمثل الدرجة المتصلة بهم فى سلم الجهاز الإدارى ، ولكنهم كانوا يجدون منه ازوراراً وتثبيطاً ، يقول أحد الفلاحين : « أهو طبع الشاذلى كده ما يسألش فى أهل بلده » ، ويقول فلاح ثان : « الله يخرب بيتك يا محمد يا شاذلى وييتم ولادك ولا توعى تقوم من مطرحك لأنك السبب فى ده كله » ، ويقول فلاح ثالث : « ولكن لو خدوا رأيى

أحكم على محمد الشاذلى بالحرق لأنه هو السبب علشان لو كان قال للمديرية من السنة اللى فاتت عن شكوتكم ، ما كنش حصل اللى حصل النهاردة ، ولكن كل شئ مقدر واللى مكتوب على الجبين تراه العيون » .

ماذا يفعل الفلاحون أمام هذا الظلم المحدق بهم من كل جانب ؟ لقد أصابهم اليأس من أن يأتيهم خير على يد أجهزة الحكم ، ضحك الحاج عمران من كلام محمد المؤذن : « هم حكام مصر ما فيش فى عينهم نظر ، بكرة لما يسمعوا حكايتنا يرأفوا بحالنا ويبرءوا ساحتنا » ، ضحك الحاج عمران ـ كبير القرية وحكيمها ـ من هذه السذاجة وقال : « اللى بتقوله ده فى المنام يا محمد فين العدل اللى فى مصر إذا كان فيه عدل زى ما بتقول كان تهجم على بلدك الإنجليز ، ويصطادوا حمامكم ويموتوا نسوانكم ويحرقوا جرنكم ، كان العدل زمان يا ابنى ... زمان » .

ليس هناك نظر عند حكام مصر ، بل هناك جشع فماذا يفعل الفلاحون ، إن الحل الأمثل يأتى على أيديهم ، وإن التغيير لن يكون إلا منهم ، وقد كاد القاص أن يشير إلى هذا على لسان حكيم القرية الحاج عمران فأحسن حاجة تنقوا عشرة تنفار منكم يسافروا بكرة فى المديرية ويقولوا على المسألة من طأطأ لسلاموا عليكم » .

كنا نتوقع الصورة المثلى من القاص ، فلا يكتفى بهذه الإشارة الصغيرة ولا بهذا الحل الجزئى ، فيصور لنا تجمع الفلاحين وتآزرهم وتعاون حكيم القرية مع رئيس الفلاحين فى ثورة شعبية تغير الأوضاع ، ولكن كيف لنا أن نتوقع هذا والمؤلف ضيق على نفسه وعلينا بتمسكه الحرفى بحادثة دنشواى ووقائعها .

وعلى كل فللقاص فضل التبكير فى لمس هذه الأشياء وإن كان قد بنى روايته بطريقة ساذجة مفتعلة تبدو فيها المباشرة والسخرية المتعمدة والتعليق وفرض نفسه على منطق الأشخاص ، مثل تلك الخطبة التى فرضها على الهلباوى والتى سب فيها نفسه بأقذع الشتائم ، وقد صرح فى نهاية قصته بعواطفه التى دفعته إلى إنشاء هذه الرواية .

وخلاصة الأمر ، أن القصة العربية القديمة كانت جنساً غير مرغوب فيه ، ثم تغير الوضع ، فبدأ الاهتمام بالقصة مصاحباً لظهور الحركة الجماهيرية ، على أن الأمر اتخذ فى بدئه صورة استعراضية تعرض فيها المشكلات على طريقة المقامات ، التى هى أقرب إلى المقالات ذات الأسلوب القصصى ثم خف هذا الاستعراض بالاطلاع على الأشكال

الأوروبية وترجمتها وتمصيرها . ثم تزاوجت طريقة المقامات الحديثة مع طريقة القصص الممصرة ونشأت عن ذلك القصص المصرية الموضوعة والتى بدأت خطواتها متعثرة، ثم استطاعت بعد طول السرى أن تضع رجلها فى الطريق الصحيح ، فكانت القصة الفنية الحديثة ، التى تمثلت طلائعها فى رواية (زينب) ثم تمادت بعد ذلك ، وتنقلت من جيل إلى جيل ، حتى أصبح لها تاريخ أدبى ، يمكن أن نقسمه إلى مراحل وأن نتبين لكل مرحلة خصائصها وإنجازاتها .

طه حسين والفن القصصي

١ ـ تمهيــــد :

لعلي لا أبالغ لو زعمت أن طه حسين قد خلق ليكون قاصا قبل أى شئ آخر ، فالحاسة القصصية لديه تتبدى حتى فى دراساته الأدبية وبحوثه العلمية ، فهو حريص على رسم الجو الذى يعيشه القارئ من جميع نواحيه ، وهو حريص على رسم شخصيات حية وعلى إبراز عنصر الصراع داخلها ، وهو حريص على التشويق ونشر شئ من الخفاء ، يثير لدى القارئ حب الاستطلاع ، وبحق يؤكد المازنى هذه النزعة فيقول « وهل ذكرى أبى العلاء وابن خلدون وحديث الأربعاء إلا قصص تمثيلية ؟ والأدب الجاهلى بحث علمى حر ولكنه على هذا رواية ممتعة »[١] .

ومن هنا فإن التعرض للجانب القصصى عند طه حسين يحتاج إلى مؤلف مستقل يغطى زوايا هذا الموضوع ، فصل يتحدث عن حساسيته للجانب القصصى فى التراث العربى ، إذ أخذ يكتشف ما فى هذا التراث من قصص جعل يعرضها ناقدا ومحللا كما فعل فى « حديث الأربعاء » وأخذ يتحدث عن أثر القصص فى الانتحال كما فعل فى « الأدب الجاهلى » وأخذ يعرض السيرة النبوية عرضا قصصيا جذابا فى كتابه « على هامش السيرة » . وفصل ثان يعرض مفهوم القصة التاريخية عنده وعلاقتها بالأحداث التاريخية كما نرى فى كتابه « الوعد الحق » ، وفى كتبه التى عرضت التاريخ الإسلامى ، وفصل ثالث يتحدث عن تصور طه حسين للملحمة ، وتطلعه إلى إنشاء ملحمة عربية أعطانا نموذجا لها فى كتابه « على هامش السيرة » ، وفصل رابع يتحدث عن كتبه التى تترجم حياته وتعتمد على القالب القصصى كما فى « الأيام » . وفصل خامس عن قصصه المترجمة وعن طريقة عرضه لبعض هذه القصص كما فى « صوت باريس » . وفصل سادس عن أدب الرحلات فى كتبه ذات الذوق القصصى مثل « فى الصيف » و « رحلة الربيع » . وفصل سابع يجمع آراءه النقدية عن القصة ، سواء أنثرها بين ثنايا قصصه أم فى كتبه أم فى الصحف ، كتلك الآراء التى كان ينشرها تحت عنوان « حديث الأربعاء » ، فيما بين ١٩٢٢ ـ ١٩٤٢ أو التى كان ينشرها فى الخمسينيات تحت عنوان « حديث السبت » .

---

(١) مع طه حسين للأستاذ سامى الكيالى ١ / ٧٦ .

ولذلك رأيت فى هذا البحث أن اقتصر على جانب من هذا الموضوع ، يكون بمثابة فصل فى الكتاب المقترح ، يتعرض لمفهوم القصة الفنية الخالصة عند طه حسين ، ويعتمد ـ على وجه التحديد ـ على الكتب التالية ، وهى مرتبة حسب صدورها تاريخياً :

١ ـ أديـــــــب .

٢ ـ القصـر المسحـــور .

٣ ـ المعذبون فـى الأرض .

٤ ـ شجـرة البــؤس .

٥ ـ دعـاء الكـــروان .

٦ ـ الحـــب الضائـــع .

٧ ـ أحـــلام شهـــر زاد .

٢ ـ مصـــــادره

تتعدد مصادر طه حسين القصصية ، ولكنها جميعا تخضع لشخصيته القوية ، فهو يمتص المصادر من هنا وهناك لتمتزج داخل عقله فى نسيج واحد ، يختلف عن المصادر وإن كان يعتمد عليها ، فهو لم يكن من الضعف بحيث تبدو مصادره متنافرة ، أو بارزة فوق العمل الأدبى ، لأنه أساسا يعتمد على موهبته القصصية ، وهى موهبة أصيلة عنده تتبدى حين كان فى صباه يرهف السمع إلى القاص الشعبى يسرد أخبار أبى زيد الهلالى (١) ، وحين كان يخلو فى شبابه إلى قصص الوعظ وكتب المغازى ويفضل ذلك على الخروج إلى الأزهر (٢) ، بل ربما كانت موهبته ممتدة فى أسرته ، فهو يحدثنا عن أخت له تخلو إلى لعبها ، وتتخيلهم أشخاصا تحادثهم ، وكانت الأسرة تجد لذة قوية فى الاستماع إلى حديثها (٣) .

إن موهبته القصصية تعلو كل مصادره ، فى تركيبة لا يتبدى فيها المصدر إلا كعرق خفى يمد العمل بالحياة ، ولكنه ليس هو العمل ، ومن ثم فإن فصل هذه المصادر والوقوف عند كل مصدر هو مجرد أمر تدعو إليه ضرورة الدراسة .

---

(١) الأيام ١ / ٦ .
(٢) الأيام ٢ / ٣٦ .
(٣) الأيام ١ / ١٢٢ .

٣ ـ المصدر الأول : البيئة الصعيدية

عاش طه حسين فترة صباه فى الصعيد ، وتنقل فى تلك البيئة من شمالها إلى جنوبها من المنيا إلى كوم أمبو ، وامتص ثقافتها ، وادخر أحداثها لتكون مادة لقصصه ، إن أحداث « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » و « أديب » ترتد إلى تلك البيئة . وهو قد تنقل بين القاهرة والكثير من الأقطار الأوروبية ، واختلف فى العمل بين المناصب المتعددة ، والتقى بالشخصيات المختلفة وتثقف ثقافات متنوعة، ولكنه فى كل ذلك لم تغب عنه بيئته الأولى ، فكان دائما يعود إليها ، إما أن يذكرها بحنان كما فعل حين جاء إلى القاهرة وأخذ يرنو إلى ذكرياته فى الريف [١] . وكما فعل حين أزمع صاحبه على السفر إلى باريس ، فقد أخذ يعود بالذاكرة إلى الريف وشخصياته ، ويتحدث حديثا غنائيا عن الكتاب الذى هدم ، وعن الطلل البالى ، وعن النخلتين اللتين تقفان فوقه وحيدتين [٢] وإما أن يهاجمها لأنها بجهلها وخرافاتها مسئولة عن مأساته [٣] . ولكنه على أى حال لا ينساها ، ومعظم الشخصيات والأحداث التى وردت فى قصصه ، يمكن بسهولة أن ترتد إلى مقابل لها ، من أشخاص وأحداث حقيقية مر بها فى صباه وذكرها فى الأيام ، كالجد وسيدنا والعريف ومشايخ الطرق ومفتش الزراعة والمأمور .

وهـــو قد تعلـــق من هذه البيئة بالطبيعة ، فجعل يتحدث عن ضوء الضحى وشعاع الشمس ورهبة الليل وانبساط النهار ، ويمد أذنيه لكى تلتقط جميع المظاهر المحيطة بـه ، ويتضـاءل ويتـلاشى حتى يصير نغمة فى الكون وجزءا مما حله « وأنى لأمد نفسى كـلا فـلا أحس إلا حياة هادئة قوية نقية تأتينى من كل وجه من الحركات التى أرى ، ومن الأصـوات التـى أسمع ، وفى هذا النسيم الخفيف الذى يسعى رفيقا ، فيرد إلى النشاط ويحيى فى نفسى الأمل ، ويلقى عنى كل ثقل ويكاد يهبنى جناحين ، ويكاد يجعلنى طائرا من هذه الطيور ، ويكاد يرسل صوتى كما أرسل صوتها بالغناء » [٤] .

ولكنه حين يأتى للإنسان ، فإنه يصور بؤسه وشقاءه وتنافره مع الطبيعة الجميلة المحيطة به ، « لو أن قاسما كان شاعرا أو على حظ من الثقافة ، لرأى نورا يمتد طولا

---

(١) الأيام ٢/ ١٧٤ .
(٢) أديب ص ٦٣ .
(٣) الأيام ١ / ١٢٢ .
(٤) أديب ص ٥١ .

وينبسط عرضا ولأحس بأن الجو قد أخذ يمتلئ نورا وغناء ، ولكن أنى له ذلك وإنما هو قطعة من الجماد قد صورت فى صورة إنسان »[1] وقاسم هو سعيد وهو صالح وهو خديجة وهو أم تمام ، هو ذلك النموذج للبؤس والعذاب والذى « وجد وأسرف فى الوجود حتى اعتقدنا أو كدنا نعتقد أنه غير موجود » .

ولكن ذلك الإنسان ضحية ، إنه يولد خيرا ، ويحمل طاقة ذاتية من الحب والخير والعطاء ، ولكن تحت ظروف خاصة يفقد نقاءه ، لقد علمه المجتمع فى الأيام كيف يرشو ويتقبل الرشوة[2] ، وعلمته الفلقة « أن الشجاعة والصراحة وقول الحق خصال لا تحسن فى جميع المواطن »[3] ، وحولت الأشباح الحمراء والعجائز آمنة إلى شخصية جامدة.

ومن هنا فهو حريص على تصوير جانب القسوة ، الذى ينتشر فى هذه البيئة ويودى بالنفوس الخيرة ، إن خديجة زهرة فى غير موضعها ، إن صوتها « يحضر فى النفس هذا الوقت القصير الذى يكون بين انطلاق الفجر وإشراق الشمس ، والذى يترقرق فيه نسيم رقيق عليل » ، إنها جمال وكرامة وحياء ، ولكنها نبت غريب فى ذلك الريف المليء بالصفاقة والقسوة والريبة والشك ، إن وجه أبيها جهم غليظ ، ووجه أمها قد غشى بغشاء صفيق مؤلم من الكآبة والذل والحزن والغفلة ، سبحان الله الذى يخرج الحى من الميت ويولج الليل فى النهار ولكن هذه الزهرة تختنق ، لا تستطع أن تحتمل العيش ، فتلقى بنفسها فى النيل ، وتترك العفونة كما هى ، ومثل خديجة هنادى التى أحبت فلقيت جزاء ذلك حتفها ، ولحقت بغيرها من الضحيات . إنهن ضحايا قدر من صنع تلك البيئة .

٤ ـ الصعيد والقدر

إن هذه الشخصيات ليست ضحايا لقدر « ميتافيزيقى » يتجاوز أوضاعهم ولا سبيل إلى التغلب عليه ، بل هى ضحايا لأشياء ملموسة ويمكن وصفها ، إنها أشياء عانى منها طه حسين واكتوى بنارها ، ومن هنا فسهل عليه أن يصف عذابات ضحاياها .

---

(١) المعذبون فى الأرض ص ٤٣ .
(٢) الأيام ١ / ١٧ .
(٣) المعذبون ص ٣٠ .

إن البؤس هو البطل الرئيس فى مجموعة « المعذبون فى الأرض » ، إنه يفرض سيطرته على كل الشخصيات ويحولها إلى أشباح بشرية ، فى قصته يقول قاسم فى قصته « ما ينبغى للفقراء أن يلدوا البنات » وتقول الأم فى نحيبها : « يا ليتنا لم نعرف الحب » ، ويقول المعلم يونان فى صوته الهادئ المتقطع : « قد عرفنا الموت الذى هو أقوى قوة من المال والحب جميعا » .

أما رواية « دعاء الكروان » فهى مأساة مصرية ، الجانى والمجنى عليها والمجرم والفريسة ضحايا لظروف قاهرة ، ولكنها ملموسة ومعروفة ، كالحائط السميك الذى يسد المنافذ والذى يثير فى الوقت نفسه التحدى .

إن الشخصيات هنا إما قاسية عنيفة ، كالخال ناصر الذى يسير بالفتاتين فوق جمل لا يدريان أين المسير ، وكتلك الأم الجامدة التى تأمر فتياتها بالرحيل ، فإن قريتهن أولى بهن وليعرف من يطردون نساءهم كيف يكون المصير . وإما هى مستسلمة لظروف هذا الأقليم ولتقاليده التى توارثتها الأجيال ، كتلك الضحيات اللاتى يتحولن إلى أشباح حمر فوق نبع من الدماء أحمر . إن هنادى ستصبح واحدة منهن إنها تتذكر قصصهن كما تروى فى القرية « أما هذه التى تسمى أمينة فقد اجتزت رأسها اجتزازاً ، وأما هذه التى تسمى مارته فقد شق صدرها شقا ، وأن هذه التى تسمى ملزمة فقد يقال إنها دفنت حية ولقيت حتفها مختنقة فى التراب » .

وطه حسين يجدل هذا الجو ، فهو يصور العنف وينابيع الدماء والأشباح الحمراء والخناجر التى تغرس فى الصدور والأعيرة النارية التى تطلق ، وقصص الغول التي تملأ الطرقات ، والعجائز الشؤم ، ويصور ليل الريف الرهيب الصامت ، والذى لا يقطعه إلا نبح الكلاب وصوت الأعيرة ومناظر القتل الذى يثير الحركة فى القرية.

ومن هنا فإن جو الاستسلام يرين على القصة ، فالضحيات مدفوعات إلى قدرهن كالفراشات اللاتى تحترق بالنار على حد تعبير آمنة ، إن المهندس يتحول إلى قدر لهنادى ، أنها تندفع نحوه وهى تغنى .

آه يانا يانا من غرامه يانا   وأن كنت أحبه ما عليّ ملامة

إن آمنة تتذكر النغمة التى كانت أختها ترسل بها هذه الأغنية ، إنها نغمة الفرحة التى لا تبالى بالعاقبة ، وإذا بهذا المهندس يتحول عند آمنة فيصبح أيضا قدرها الذى لا يقاوم ، أو كما تقول « فأتصور هذا المهندس قد برع جماله حتى أصبح فتنة

لا تتقى وسحرا لا يقاوم ، وقد رق حديثه حتى أصبح شركا يصيد القلوب وحبالة تختلب النفوس ، وقد لطفت حركاته حتى لم يبق للامتناع عليها سبيل » وفعلا لم تستطع أن تمتنع ، فارتبطت أسبابها بأسبابه « إنه النار المضطربة وإنى الفراشة التى تهفو إليها وتكلف بها ، ولكن على علم بأنها محرقة مهلكة » .

وأما أبطال شجرة البؤس ـ وما أكثرهم ـ فقد كانوا ضحايا للتغير الجديد الذى طرأ على إقليم من أقاليم مصر ، فى نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، حين هبت التيارات الجديدة « شياطين يأتوننا من يونان ، وشياطين يأتوننا من إيطاليا ، وشياطين يأتوننا من فرنسا ، وشياطين يأتوننا من بلاد الإنجليز ، إنها رواية أجيال والأسماء فيها رموز لأسر يمكن أن نلتقى بها هنا وهناك « وما من شك فى أن الذى أقصه من أنباء هذه الأسرة ـ أسرة خالد ـ يمكن أن نقص مثله من أنباء أسر أخرى » .

ولم يكن هذا الجيل على وعى بتلك التغيرات التى تمت على أيدى الشياطين الأجانب ، كان يتأثر بها ولا يفهمها ، ويخضع لضغوطها فيفسرها على أنها من لعنة الله وأنها من أشراط الساعة ، ويلجأ إلى الدعوات الصالحة « اللهم لا نسألك رد القضاء ولكن نسألك اللطف فيه » .

وقد كتب على هذا الجيل أن يفشل وأن يختفى ، كسدت تجارة على ، ومات عبد الرحمن ولم يترك شيئا ، وتقلصت تجارة مسعود .

إن طه حسين يجعل السبب الرئيس فى مأساة هذا الجيل ، فى أنه لا يضع قراراته بنفسه ، كان يعتمد على مصدر خارجى يشكل له حياته .

إن القرارات الرئيسة فى حياة خالد مثلا لم تكن من صنعه ، أمره شيخه أن يتزوج نفيسة وهى أقبح خلق الله شكلا فاستجاب وهو يتلو ﴿ **وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا أن يكون لهم الخيرة من أمرهم ومن يعص الله ورسوله فقد ضل ضلالا مبينا** ﴾ . وكان هذا الزواج غرسا لشجرة البؤس التى أصبحت تؤتى أكلها وتفرز مرارتها إلى أجيال تالية .

ثم أمره الشيخ بعد فشل الزواج الأول أن يتزوج من منى فاستجاب ، وكان هذا الزواج فاتحة خير وبركة ، فهى امرأة مقبولة وطموحة ، تحب زوجها وتفنى فى أولادها .

كان اختفاء هذا الجيل إيذانا ببداية جيل جديد ، يصنع قراراته بنفسه ، وتلك هى طريق الخلاص التى يشير إليها طه حسين .

٥ ـ هزيمـــة القـــدر

إن الخلاص يتمثل فى ذلك الجيل الناشئ ، فى شباب الأسرة من أولاد خالد ، الذين اختلفوا إلى المدارس مع أولاد الترك والأرناؤط ، وتعلموا الرطانة التركية والفرنسية ، وكانوا يتسمون بأسماء تركية مثل شوقى وفهمى وصبحى ، والذين كانوا يقرأون الكتب ويحملونها معهم فى الأجازة الصيفية ، وهى كتب جديدة تختلف عن الأوردة والأدعية التى كان يتلوها الشيخ ويرددها الجد .

وقد ظهرت بوادر التغير ، فى السعى نحو تحمل المسئولية فى صنع القرارات ، ومحاولة المشاركة فى صنع الأحداث ، حتى لا تزرع شجرة للبؤس مرة أخرى ، ولقد وقفوا صفا واحدا ضد أبيهم وضد أمهم ، حين حاولا أن يتما خطبة سالم إلى تفيدة ، لأنهم كانوا يعرفون أن سالما لجلنار ، بذلك كان يحدثهم أبوهم ، وبذلك كان يعرف شباب الأسرة وبذلك كانت جلنار تمنى نفسها ، فبأى منطق يخطب سالم تفيدة وهى أخت لجلنار ، وبأى منطق يوافق أبوهم على ذلك ، لقد حاول أن يثنيهم وأن يوسط لديهم الرسل والشفاعات ولكنهم أبوا ، فأذعن لهم إلى حين ، ثم دبر حيلة اكتشفها الأبناء وقاطعوا الأسرة .

إن طه حسين يجعل الخلاص فى التعليم ، وفى نوع خاص من التعليم ، هو ذلك الذى جد فى أوائل هذا القرن ،والذى اتخذ له مساراً يختلف ويخالف ذلك النوع من التعليم ، الذى كان موجودا فى الأزهر .

وهذا النوع الجديد يتجه نحو أوروبا فى حركة هادرة ، وقد لا يلتفت إلى الكثير من قيمنا الأصيلة أن طه حسين يعبر عن تلك الحركة الهادرة ففى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » يجرد مصر من شرقيتها ، فهى فى نظره بعيدة كل البعد عن الهند والصين واليابان ، وقريبة كل القرب من اليونان والطليان والفرنسيين ، وهو يؤكد أنه لا فرق بين المصرى والأوروبى ، فى العقلية فيجب على مصر أن ترتبط بأوروبا وعلمها وفنها .

وفى ظنى أن هذا المخرج لا يكفى وحده ، حقا إن هذا النوع من العلم مهم ، وبنوع خاص فى أوائل هذه النهضة حيث كنا نعيش الخرافة ، ونبتعد عن التفكير العلمى الصحيح ، ولكنه لا يكفى وحده ، أو بالعقل وحده ، والجيل القديم الذى تربى

على ثقافة من نوع مخالف ليس كله شرا ، وللحقيقة قد أبرز طه حسين الجوانب المضيئة للدين فى هذا الجيل كروح التعاون والألفة والإحساس بالآخرين ، وكان غاية فى الذكاء حين ركز على العنصر الدينى الذى يشكل حياتهم ، ويتدخل فى كل صغيرة وكبيرة فى تجارتهم ومع زوجاتهم وبين أولادهم وأصدقائهم ، فإن هذا العنصر كان واضحا - ولا يزال - فى تشكيل النفسية المصرية .

فإذا أردنا انبعاث الشخصية المصرية ، فلن يكون ذلك بالعلم وحده . بل أيضا بإحياء القيم الروحية والدينية ، والدين فى جوهره ليس هو ذلك الفهم الخاطئ ، أو هذه الخزعبلات والسحر كما تفهمه نفيسة ، أو هذه التعلات التى يلجأ إليها الشيخ على ، ولكنه الجانب الدافع، والذى يحمى الإنسان من التردى فى مهاوى اليأس ، والوقوع فريسة للعبث والعدمية . وللحقيقة أيضا قد أشار طه حسين إلى هذا الجانب المضئ للدين ، حين صور مجالس الشيخ وأثرها فى حياة هذا الجيل ، فقد كانوا ينشدون فيها شعر ابن الفارض ، يتلون القرآن ، ويقيمون حلقات الذكر ، ويتخففون بعدها من التوتر والقلق ، أو حين بين دور القضاء والقدر والتوكل على الله ، فقد كان هذا يحميهم من الوقوع فى اليأس ويحفظ عليهم توازنهم ، ويربطهم مرة أخرى بالحياة ، ويدفعهم إلى العمل مرددين بأن ما شاء الله فعل .

وحين اختفى هذا الجيل فقد اختفى بتلك القيم الطيبة ، والتى توارثها عبر تراث عريق ، ويخيل لى أن طه حسين كان سعيدا باختفاء هذا الجيل مع كل ما يحمل ، لقد صور قيمه ليعلن اختفاءها فى نهاية الكتاب ، مع موت عبد الرحمن وعلى والشيخ مسعود، ولكى يفسح الطريق أمام الطلائع الجديدة ، ودون أن تكون هناك نبرة أسى منه ، إزاء الأشياء الطيبة التى كان يحملها هذا الجيل القديم ، بل كان متعاطفا مع هذا الجيل الناشئ ، الذى تعلم الرطانة التركية والفرنسية، وهو جيل - كما صوره - يرفض قيم الآباء وتفوح منه روح السخرية والتعالى .

ربما كان هذا الرفض من الجيل الناشئ هو مأساتنا المعاصرة ، فإن نهضتنا لم تقم على روح التواصل بين الأجيال ، بل أخذت مجرى مختلفا عن القديم ومعاديا له ، يصور طه حسين - فى الجزء الثانى من الأيام - انتشار تعاليم الإمام محمد عبده فى الأزهر ، وبداية اهتمام الشباب بدعوته ، ولكن لم يتح لهذه التعاليم أن تنمو إذ يتحدث بعد ذلك عن ظهور الجامعة المصرية بعيدا عن الأزهر ، وعن اهتمام الشباب - وهو واحد

منهم ـ بهذه الجامعة وانغماسهم في علومها ، المخالفة والمعادية لما كان يجرى فى صحن الأزهر ، وطه حسين يصور هذا الجفاء والانفصال بين الثقافتين دون نبرة أسى ، بل كان يتعاطف مع الحياة الجديدة ـ وهو أحد فرسانها ـ ويحمل على كل ما هو أزهرى ويعتز بنتائج الجديد فى صورة كلمات يوجهها فى نهاية هذا الجزء إلى ابنه لتكون بمثابة تحية له ، وهو غارق فى دروس اللاتينية واليونانية وليتذكر رحلة والده التى انتصر فيها على القديم ، وأتاحت له ولجيله هذه الحياة العلمية الخالصة بين اللاتينية واليونانية .

ومهما اختلفنا مع طه حسين على نوعية المخرج فى روايته « شجرة البؤس » فإنه يتبقى لنا شئ جوهرى ومميز لشخصيته . إنه ذو شخصية مناضلة ، يملك طبيعة « سندباد » المغامرة ، يرى القناة فى صباه فيحلم بعبورها ، ويرى البحر فى شبابه فيحلم بركوبه نحو أوروبا ، إن الأيام تصوره لنا شخصية تقاوم التحدى مهما كلفها « كان من أول أمره طلعة لا يحفل بما يلقى من الأمر فى سبيل أن يكتشف ما لا يعلم » .

ومن هنا فإن القصص التى كتبها عن الصعيد ، لم تكتف بالوقوف عند ضربات القدر ، وبتصوير الاستسلام أمام العنف كما فعل يحيى حقى مثلا فى « دماء وطين » ، فإن شخصية يحيى حقى شخصية مسالمة وديعة تقف عند حد وصف الظواهر ، بخلاف شخصية طه حسين فهى شخصية محارب يرى الأمل مهما تكاثفت السحب .

إن العنف يزداد ، والأشباح الحمراء تتراءى ، وينابيع الدم تتفجر ، ولكن آمنة صورة من طه حسين فى الأيام ، أنها تعاند قدرها وتتحدى ظروفها وتعزم على الهرب نحو الشرق ، لا تبالى أغوال الطريق ، ولا أهوال الرحلة « فهى تمضى لا تقف ولا تلتفت عن يمين ولا شمال ولا تلتفت إلى وراء ، كأنها بطل من أبطال هذه القصص التى تتحدث بها الجدات والأمهات ، قد مضى لغايته ووعى نصيحة الناصح فهو لا يلتفت مخافة أن يدركه البوار ، إن حول وجهه عن طريقه المستقيم » .

وإن آمنة شئ ممتاز يختلف عن هنادى وسكينة ومارتة ، إن لديها روح التحدى أو هى « قارحة » كما قالت لها العجوز ، إنها تعزم على الثأر من المهندس حتى ترضى روح أختها الهائمة حول النبع الدموى مع غيرها من الضحيات ، ولكنها حين تتصل بالمهندس تعرف أنه ضحية أيضا من نوع آخر ، فتعمل على تطهيره عن طريق الحب ، وتلبس دور شهرزاد أو فاتنة فى قصة « أحلام شهرزاد » ، وتنتصر وتتبدل شخصية المهندس ، ويرق صوته ويتجه نحو العزلة والقراءة وفلسفة الأشياء ، وحينئذ تكاشفه

بالحقيقة ولكن « فى صوت هادئ مطرد لا يبلله الدمع ، ولا يظهر فيه الحزن ، ولا ينم عن قليل أو كثير من الاضطراب » .

ويتحمل المهندس أيضا قدره ، على الرغم من قبح المأساة ، ويدفعه هذا إلى التمسك بها أكثر من قبل ، فإن العدو أقوى منهما معا ويحتاج إلى تكاتفهما « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا سبيل إليه ، أليس من العجب أن يكون هذا الضوء الذى أخذ يغمرنا ، شرا من الظلمة التى خرجنا منها ، إن أحدنا لا يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء إلا إذا قاده صاحبه إن العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك وإن العبء لأثقل من أن أحمله وحدى ، فلنتحمل شقاءنا معا حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا » .

٦ ـ المصدر الثانى : الثقافة العربية

ولست أعنى بذلك قصصه ، التى اتخذت من التاريخ العربى أو أساطيره مادة لها ، أو تحليله للقصة العربية القديمة، فإن هذا له موضوع آخر . وإنما أعنى بذلك الأثر العربى على قصصه الفنية الخالصة .

فلا أجد أديبا معاصرا مثل طه حسين ، قد تبطن سر اللغة العربية ، وتمثل خصائصها ، فبعثت على يديه جزلة قوية ، وكأنه واحد من الأدباء القدامى ، ممن كانوا يملئون أسواق الحجاز والبصرة وبغداد ، كان الرجل يتلقى اللغة بأذنه ويلقيها بلسانه ، يسمع من يقرأ له ويملى على من يكتب له ، قد تعود على أن يأخذ العلم بأذنيه كما يقول [١] ، فأداه هذا إلى أن يكتشف خصائص اللغة العربية .

إن اللغة العربية لغة أذن وإلقاء ، والعرب قد تعودوا نقل الثقافة عن طريق الرواية فيها يحفظ الشعر وينشر الأخبار وتنقل الحكايات وتحفظ الأنساب ، إنهم يفتخرون بأنهم أمة أمية أى ليس لهم كتاب يقرءونه كما جاء فى الطبرى [٢] . ومن هنا ـ كما يرى الجاحظ لا يميلون كغيرهم من الأعاجم إلى الروية وإعمال الفكر ، وإنما هو الكلام ينثال على لسانهم انثيالا .

إن الأذن تلعب دورا كبيرا فى الذوق العربى ، وتسمع اللغة العربية حتى لو لم تكن لغة أدب ، فتحس بالجرس الموسيقى ، الذى يتولد من تجاور الكلمات ، ومن تقارب

---

(١) الأيام ٣ / ٨١ (دار المعارف) .
(٢) تفسير الطبرى لسورة الجمعة . .

الحرف فى المخرج الواحد ، ومن الإعراب والتنوين الذى يولد الغنة ، ومن هنا نجد الأديب العربى حريصا غاية الحرص على إرضاء الأذن ، ويخترع لذلك وسائله الخاصة ، فعن طريق الترادف أو الجناس أو التكرار أو مساواة الأقسام يحاول أن يلذ الأذن ، أن يجعل وقع الكلام عليها هينا ، إن طه حسين يؤكد هذا فى قوله « أدبنا العربى لا يهمل الأسماع إهمالا قليلا أو كثيرا ، وإنما يعنى بها أشد العناية ، فهو منطوق مسموع قبل أن يكون أدبا مكتوباً مقروءا ، وهو من أجل ذلك حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به ، ويلذ الأذن حين تسمع له ، ويلذ بعد ذلك النفوس والأفئدة حين تصغى إليه » (١) .

وطه حسين كما قلت وسيلته لتعرف العالم هى الأذن ، فعن طريقها يتخيل الأصوات ويبصر الألوان ، لقد أرهفت ملكة الخيال والتجسد عنده ، إنه يسمع صوت الإبريق وهو يغلى ، وصوت الشيشة وهى تقرقر ، والأقدام وهى تدق الشارع ، وضجيج الشارع وهو ينعقد ، إنه يسمع كل ذلك ، ولا تؤدى العين وظيفتها فى تحديد ما ينتهى إليه فيترك لخياله العنان ، إنه يسمع فيتخيل ويتوهم .

ومن هنا التقى مع اللغة العربية واستثمر وسائلها التقليدية تسمعه ــ ولا أقول تقرؤه ــ فتحس بالنغم الذى يصافح الأذن ، إنه يحرص على الترادف والجناس والتكرار واستيفاء الجملة ، وهنا سر الجمال اللفظى فى أدبه ، إنه لا يجعل الكلمات مجرد خادم للمعنى بل لها كيانها المستقل ، وجمالها الذى ينبغى الحرص عليه ، إنه يدين هؤلاء الذين ينحرفون عن الذوق العربى فى ذلك ، « إن العرب فى جميع عصورهم لم يعنوا بشئ قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالة ورقة الأسلوب ورصانته ، وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاءمة بين الكلمة والكلمة فى الجرس ، الذى ييسر على اللسان نطقه ، ويزين فى الأذن موقعه أساسا لكل هذه الخصال » (٢) ، وإنه يهاجم الدكتور هيكل لأنه لا يحسن العربية ، ولأنه يعتنى بالمعنى عناية تصرف القراء عنه ، لأن لفظه لا يروقهم .

وقد استطاع طه حسين أن يلائم بين خصائص الفصحى ، وهذا الفن القصصى فى شكله المستورد من أوروبا ، وأثبت أن اللغة العربية بسماتها الكلاسيكية ، يمكن أن تستجيب لكل شئ ، للحركة النفسية وللدعاية والسخرية وللحوار وللخطة الدرامية ، ولمختلف الفنون والأشكال ، كانت طبيعة المصلح عنده تدفعه إلى التجديد فى اللغة العربية ، فكلما رأى ظاهرة فى الأداب الأخرى لا يهدأ ــ وكأنه موكول برسالة ــ حتى

(١) مع طه حسين ٢ / ١٠٠ (سلسلة اقرأ)

(٢) مع طه حسين ٢ / ١٠٠ .

يفكر فى قدرة العربية على الاستجابة لهذه الظاهرة ، إنه يشرح هذه الطبيعة عنده فى مقدمة جنة الشوك فيقول « فأنا رجل أحب القراءة ، وأحب القراءة المختلفة المتنوعة ، أقرأ فى الأدب العربى القديم والحديث ، وأقرأ فى الآداب الأوروبية القديمة والحديثة ، وأجد فى هذه القراءة متعة تكسب الحياة قيمة خاصة ، ولكن قد أقف عند هذا الفن أو ذاك من فنون الأدب وقفة خاصة ، فأسأل نفسى : أيوجد هذا الفن فى اللغة العربية أم لا يوجد ، ثم أسأل نفسى : أقادر أنا على أن ألائم بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر ؟ ولا أكاد ألقى على نفسى هذا السؤال الأخير ، حتى أطلب إلى صاحبى أن يأخذ القلم والقرطاس ، ثم آخذ أنا فى الإملاء ، ويأخذ هو فى الكتابة » .

ونحب أن نقف عند مصدرين لهما بنوع خاص ـ تأثيرهما على فن القصة عنده وهما القرآن .. والجاحظ .

٧ ـ القــــرآن :

لا يوجد مؤثر قوى على طه حسين كالقرآن الكريم ، فقد انطبع على قلبه وامتد تأثيره على مدى حياته . يدخل فى حنايا كل جملة من جمله ، منذ صغره يحدثنا عن صلته بالقرآن حافظا وتاليا وقارئا ومقرئا ومجودا . ثم حين اتصل بالأزهر دارسا له وللعلوم المستنبطة منه ، ثم حين بدأ يكتب كثر استشهاده منه وبدت جمله تتأثر بالقرآن فتكاد لا تمر قصة إلا ويستشهد فى ثناياها بالآية أو بالآيتين .

وعلى الرغم من أن النقاد يرفضون الاستشهاد فى القصة ، لأنه يوقف حركتها ، ويختزل حيويتها فى جملة تلخص ـ وكأنها حكمة محفوظة ـ مرماها ، إلا أن استشهاد طه حسين فاق تصور النقاد ، فهو لم يكن استشهادا بالمعنى المعروف ، إنما كان بناء يدخل فى ثنايا القصة، وتراكيب تلتحم بها دون نفور أو اقحام ، فيأتى الاستشهاد لأن الموقف يقتضيه ، ولأنه يقوم بدور وظيفى ، كأن يكشف بعدا من أبعاد الشخصية أو يفسر ملمحا من ملامح القصة أو يدفع حركتها .

٨ ـ الجـــــاحظ

يخطىء الكثيرون إذ يلحون فى المقارنة بين طه حسين وأبى العلاء ، مدفوعين بذلك إلى كتابات طه حسين عنه وإلى تعاطفه مع ظروف سجنه ، وإلى مشاركتهما فى آلام واحدة . فقد كان كل منهما مستطيعا بغيره كما يقول أبو العلاء ، وكما ينقل عنه طه حسين فى أحايين كثيرة .

والواقع أن مزاج الرجلين مختلفان ، اختلاف الفيلسوف الموغل فى الفكرة ، والأديب صاحب الرسالة الاجتماعية ، فأبو العلاء فيلسوف يميل إلى التجريد ، ويكثر من الإشارات الفلسفية ، وتمتلئ مؤلفاته بالمعرفة المتعددة الأنواع ، وينحو أسلوبه نحو العمق ، بل والغموض والقيود الفنية ، بحيث يبدو صعبا أمام القارئ العادى .

أما طه حسين فهو أديب واضح الفكرة ، همه الوصول إلى القارئ والتأثير عليه ، ودفعه إلى التمرد على واقعه ، أنه رجل أسلوبى يحتفى أساسا باللفظ ، وقد يجعل المعنى مسخرا لخدمته فيقتص منه أو يزيد عليه ، حتى يتوافر للفظ نغمته التى ترضاها الأذن . وقد قال له الدكتور هيكل يوما « إنك تبلغ من تنميق اللفظ ما يشغل قراءك بألفاظك » .

ثم أن تشاؤم أبى العلاء ليس عارضا بسبب ظروف مؤقتة ، أو حالة نفسية طارئة ، بل هو تشاؤم دائم مرتبط بفلسفته ونظرته نحو الكون ، فالقدر عنده متعال ولا سبيل إلى مقاومتـه ، إنه لا يتمثل فى العادات والتقاليد أو فى صراع الأجيال ، أو فى فقدان العدالة الاجتماعية كما هو الحال عند طه حسين فى كل ذلك ، ولكنه شئ تجريدى لا يمكن صرفه أو تعديله ، ومن هنا حكم على أبى العلاء أن يظل أبدا رهين محبسيه .

أما طه حسين فهو رجل يحب الحياة أساسا ، وكان ميله إلى أبى العلاء لظروف نفسية طارئة ، فما أن تغيرت هذه الظروف وسافر إلى فرنسا ، وأمكن أن يكون محبوبا ومحبا ، حتى طرح عنه أبا العلاء أو كما يقول « يرحم الله أبا العلاء ، لقد ملأ نفس الفتى ضيقا بالحياة وبغضا لها ، وأيأسه من الخير ، وألقى فى روعه أن الحياة جهد كلها ، ومشقة كلها ، وإذا هذا الصوت (صوت زوجه) يذود عن نفس الفتى ، كل ما ألقى فيها أبو العلاء ، من ظلمة التشاؤم واليأس والقنوط ، وكأنه تلك الشمس التى أقبلت فى ذلك اليوم من أيام الربيع ، فجلت عن المدينة ما كان قد أطبق عليها من ذلك السحاب ، الذى كان بعضه يركب بعضا »[١] .

وليس صدفة أن يكون موضوع رسالته الأولى وهو بمصر عن أبى العلاء ، ثم أن يصبح موضوع رساله الثانية وهو فى فرنسا عن ابن خلدون، ذلك الرجل الاجتماعى الذى ساهم فى أحداث عصره ، ودخل فى المعمات السياسية ، واشترك فى الوظائف الإدارية.

إنما يقترب طه حسين فى مزاجه من الجاحظ ، فقد كان مثله ذا نزعة قصصية تتبدى فى كل كتبه ، وكان له اهتمام بذكر أخبار القصاص كما فى البيان والتبيين ،

---

(١) الأيام ٣ / ٨٥ .

وامتلأت كتبه مثل البخلاء والحيوان بالنوادر والروايات التاريخية والحكايات المسلية .

وكان الجاحظ مثله أيضا يحب الحياة ، على الرغم مما لاقاه من سخرية الناس بشكله القبيح ، وكان لا يميل إلى اعتزال الناس ولا يترك الفلسفة تفسد عليه نظرته ، وتملؤه بالتشاؤم والعبثية .

ومن هنا كان طه حسين كالجاحظ ، يميل إلى الاستطراد والوضوح ، ويكثر من الترادف والتكرار وجمع النوادر المختلفة ، وينزع إلى رسم المواقف ، وتحديد الشخصية من الخارج ، بطريقة مبالغة تثير السخرية وتنتزع الضحك .

٩ ـ المصدر الثالث : الثقافة الفرنسية

تعلق طه حسين بباريس ، وكان هو « أديب » الذى أثر الموت بباريس على أن يغادرها « وأى شئ يكون الموت فى سبيل باريس » [١] وتعمق الثقافة الفرنسية لأنها ـ فيما يرى [٢] ـ ترضى القلب والعقل والذوق ، وتعددت مصادر معرفته منها فى العلم والمنهج والأدب . وفيما نحن بصدده فقد اهتم بالقصة اهتماما ظهرت آثاره فيما بعد فى القصص التى ترجمها ، أو أشرف على ترجمتها ، أو فى القصص التى عرضها أو تعرض لها ، وتبين منها مدى اتساع قراءات طه حسين فى هذا الفن ومدى تنوعها ، فهو لم يحبس نفسه داخل مدرسة واحدة ، أو يقف عند مذهب معين ، فكان كالطائر الحر يحسو من كل قطرة ، فهو قرأ للكلاسيكيين ، وللنزعات الجديدة التى كانت تهب على الكلاسيكيين ، وقرأ للنقاد الذين يحرصون على موضوعية العمل القصصى واختفاء صوت المؤلف منه ، وللنقاد الذين يحبون مخاطبة القارئ ودعوته إلى المساهمة فى الموضوع ، من خلال عقد حر متبادل بينهما .

ولكن أهم ما كان يلفته عند القاص ، هو قدرته على التحليل النفسى وإثارته للصراع الذى يغنى القصة ، وقدرته أيضا على إرضاء العقل وتتبعه للحركة الفكرية ، فهو مثلا لا يرضى عن الكاتب الفرنسى « شارل ميرى » ، لأنه يهتم بالحركة المسرحية الخارجية أكثر من اهتمامه بالحركة النفسية الداخلية ، ويفضل عليه « هنرى باتاى » لأنه يرضى الشعور والتفكير معا [٣] ويعجبه أيضا فى « رومان كولوس » وضعه كل شئ

(١) صوت باريس ٢ / ٢٠ ـ ٢٤ (دار المعارف)
(٢) رحلة الربيع ص ٧٨ (سلسلة اقرأ)
(٣) صوت باريس ٢ / ٢٠ ـ ٢٤ (دار المعارف)

فى موضعه لا يتقدم ولا يتأخر ، وقدرته على إثارة صراع عنيف بين الواجبات والعواطف [1] .

ومن هنا فإن قصص طه حسين ، التى تتأثر تأثيرا مباشرا بالثقافة الفرنسية ، وكما تكشف عنها مجموعة « الحب الضائع » ، غنية بالصراع والتحليل النفسى ، إن الحدث هنا قليل لأنه غير مقصود لذاته وإنما هو وسيلة للتسلل إلى الداخل ، بينما نجد قصصه التى استوحت البيئة الصعيدية مليئة بالأحداث ، لأن المجال ليس مجال تحليل بقدر ما هو تقديم صورة لهذا الإقليم ، وذكر أحداث مر بها فى صباه .

وأهم ما شغله فى هذه المجموعة هو ذلك الموضوع الذى اهتم به الأدب الكلاسيكى الفرنسى ، وهو الصراع بين الواجب والعاطفة ، والذى ينتهى بانتصار الواجب ، فهو فى قصص « الحب الضائع » و « الحب اليائس » و « بين الحب والإثم » يصور الشخصية المهيبة التى تمضى فى سبيل الواجب ولا تستجيب للعواطف على الرغم من شدتها ، فى قصة « بين الحب والإثم » تريد أن تفى لحبيبها الذى واراه التراب ، ولكن الواجب يدعوها نحو زوجها ، وتعيش فريسة هذا الصراع ، إنها « دائما لا تنظر إلى يمين إلا رأت شخصا هائلا يظهر فى وجهه الحزم الحلو ، وتجرى فى وجهه الابتسامة الحزينة ، ولا تنظر عن شمال إلا رأت شخص الحب هائلا يظهر فى وجهه حزن وخزى ، ولكنها تنتصر لشخص الواجب وتعود إلى منزلها » .

ويبدو أنه كان قد اطلع فى فرنسا على النقاش ، حول فكرة « الواجب والعاطفة » وخصوصا بعد أن أثارها الرومانتيكيون الذين انتصروا للعاطفة ، فإن قصته « ثأر بيريس » فى مجموعة الحب الضائع ، يصبح بطلها هو « الصراع بين الواجب والعاطفة » ، وتتعرض لوجهتى النظر ، إن بيريس يتناهى إليها ـ وهى فى العالم الآخر ـ نبأ تنازل أدوار الثانى عن عرش الإمبراطورية الإنجليزية من أجل حبيبته ، فتثور على حبيبها تيتوس قيصر وتكتشف أنه قد خدعها ، أن التاريخ يذكر بالفخار أن تيتوس ضحى بحبه من أجل قوانين روما ، وأنه أبعد بيريس ملكة فلسطين عن روما وهى التى تبعته وضحت بفلسطين وأهلها ، وها هى ذا وبعد قرون كثيرة تعرف أن إدوار يتنازل عن إمبراطورية واسعة من أجل حبيبته ، إنها تغضب وتهدد ، وهى التى لم تعرف الغضب ولم تناقش حبيبها فى خضوعه للواجب ، ويحاول قيصر أن يطمئنها بأن فكرة الواجب قد تغيرت مع التاريخ ،

---

(١) صوت باريس ٢ / ٧٣ .

ولكنها لا تستجيب لولا أن يتدخل فى الأمر أديب وفيلسوف أتى بعد راسين ولعله ـ فيما يرى طه حسين ـ هو فولتير أو أناتول فرانس فيهدئها لأن هذا انتصار لها أيضا يمثل انتصارا لجنس المرأة على الرجل .

١٠ ـ صـــورة المـــرأة

وذلك يؤكد أن الصورة التى يقدمها طه حسين للمرأة ، هى من تأثير الثقافة الفرنسيـة ، فقـد تكرر فـى كثير من كتبه مثل « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » و« أحلام شهرزاد » و« القصر المسحور » و« الحب الضائع » ، صورة للمرأة غريبة عن واقعنا ، فالمرأة كما يلتقطها من واقعنا مغلوبة على أمرها ، إنها أمونة وسكينة وجلنار ونفيسة ، وغيرهن ممن « لا تحفل الشمس بهن حين تطلع ، ولا يحفل الليل بهن حين يقبل »[1] كما يقول .

أمـا الصـورة الغربية والتى تكررت فى كثير من كتبه ، فإنها تقدم المرأة من نوع آخر ، إنها تحاور الرجل وتتغلب عليه ، وتكشف ضعف نفسه ، وتعرى دخيلته . أو إنها تتحكم فى الرجل وتبعده عن أنانيته وتفاهته . أو إنها تستل منه الشر والأحقاد ، وتدفعه إلى حياة الخيال ، أو إنها رمز للحرية الفكرية التى لا يعلوها شئ .

إن زبيدة فى شجرة البؤس تحاور زوجها بذكاء ، تكشف فيه عن دخيلة الرجال وضعـف نفوسهم ، الذى يتستر خلف كثير من التعلات والحكم ، وإن شهر زاد فى « أحلام شهرزاد » ، كانت طريق الرجل نحو التطهر ، إنَّ شهريار حائر أمامها لا يعرف من هى ، أنه يجدها فى الموسيقى وفى البحر وفى الطبيعة ، وأخيرا يتساءل « أتكون شهر زاد هى هاديته إلى التصوف ، ومرشدته إلى الحقائق العليا » إن آمنة تتحدى الظروف ، وتتصل بالمهندس وتعمل على تطهيره ، وينجح ، ويكشف نفسه ومأساته ، ويتحمل مسئولية الخلاص ، وأن شهرزاد فى القصر المسحور يحكم لها الزمن بالانتصار ، لأنها رمز للحرية « أنا الحرية كلها ، الحرية التى تشيع النشاط فى العقول ، وتذيع الحياة فى القلوب ، وتبعث الحرارة فى العواطف والمشاعر والأهواء » .

إن هذه الصورة تتكرر بأسماء مختلفة ، قد تكون زبيدة ، أو فاتنة أو آمنة أو شهرزاد ولكنها جميعاً ترتد إلى شئ واحد ، هو ما ترمز إليه شهرزاد من حياة الحب والخير والجمال والخيال والتى ينبغى أن تسود .

---

(١) المعذبون ص ٦٤ .

إنها صورة ليست من واقع بيئته ، ولكنها من وحى قراءاته فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثره بالنزعة الرومانتيكية التى تؤثر انتصار العاطفة وتمجد الخيال والحرية والسلام ، وغير ذلك من نزعات تعمل على تحقيق الفرد وتمجيد نوازعه .

بل ربما كانت أيضا من واقع حياته الأسرية ، فهو يكن لزوجه الفرنسية كل حب وتقدير ، لأنها الملاك الذى بدله « من البؤس نعيما ومن اليأس أملا ومن الفقر غنى ومن الشقاء سعادة وصفوا » إنها تمثل فى حياته دور شهر زاد ، ومن هنا فهو يهديها الكتاب الذى دار فى قصر شهر زاد المسحور قائلا : « إلى تلك التى كانت تشيع ذهابنا إلى القصر المسحور ، وتتلقى عودتنا منه بنظرات حائرة ، وبسمات ساحرة ، ولكن فيها مع ذلك الرحمة والاشفاق والتشجيع » .

١١ ـ الشكـــل الفنـــى

وإذا كان طه حسين قد استمد من البيئة الصعيدية مادة قصصه ، ومن الثقافة العربية نصاعة أسلوبه ، فقد تأثر فى الشكل القصصى بالثقافة الفرنسية إلى جانب مما ذكرناه من تأثيره بها فى التحليل النفسى والحركة الذهنية .

فهـو قـد لفتـه بنـوع خـاص ـ فـى القصص الأوروبية ، بدايتها المشوقة ونهايتها الموحية .

إن نهاياته تربط القارئ بالقصة ، وتفتح أمامه مجالات واسعة ، هى تأتى مركزة وسريعـة ، يشرق ويغرب فى قصصه ولكنـه فجأة ينهيها نهاية قصيرة ، قد تكون جملة أو جملتين ، أو من خلال تعليق يلقيه الراوى ، وبطريقة عارضة ، وقد يبدو منفصلا عن أحداث القصة ، ولكن ذهن القارئ يتحرك ويربطه بالأحداث السابقة ، وتكون الهزة المؤثرة ، إن أمين مثلا يقول فى نهاية قصة « صالح » وبعد أن تقدمت به السن وأصبح رجلا ذا خطر . « مازلت أرى تلك الجثة قد ألقى عليها ثوب غليظ ولكنى أنظر إلى وجهها فلا أرى وجه سعيد وإنما أرى وجه صالح ومع ذلك فلم أر صالحا حين أكله القطار » إن تلك النهاية لا تنهى صلة القارئ بالقصة ، بل تجعله من خلال هذا التلاعب الذكى بين الأسمين أو الأخوين ، يفكر فى أمر صالح وأمر سعيد وأمر غيرهما ممن تأكلهم القطر دون رحمة أو اهتمام من الآخرين .

بل إنه يتعمد أحيانا أن يترك قصصه بلا نهاية ، ففى قصته « المعتزلة » تتبع

النكبات التى حلت بأسرة أم تمام ، وكان آخرها ذلك الجنين الذى وضعه غول بين أحشاء سعدى البلهاء التى لا تعرف الفرق بين الغول والرجل ، ثم أخذ بعد ذلك يسأل ويجيب « أين مضت سعدى بهذا الجنين الذى كانت تحمله فى أحشائها ؟ أأتيح لهذا الجنين أن يرى النور ، أم لم يتح له أن يراه ؟ وما خطب أمه ؟ لم أحدثك عن أحدهما شيئا ، وإنما حدثتك عما وقف عنده علمى فقد ارتحلت عن القرية قبل أن تبلغنى أنباء الجنين وأمه البلهاء » إنه بهذا يشير إشارة ذكية تتمشى مع غرضه هنا ، الذى يريد فيه أن يلفت الأنظار إلى البؤس الذى يحيط بكل مكان ، فليس ثمة ضرورة لأن يتحدث عن نهاية الجنين أو سعدى ، يكفى للقارئ أن ينظر فيمن حوله فيضع حينئذ نهاية هذه القصة إذ « لا يمنع من أن توجد فى قرية من قرى مصر العليا ، أو فى قرى مصر السفلى ، أو قريبا جدا من القاهرة أسرة معتزلة كأسرة أم تمام » (١) .

أما البدايات المشوقة فهى لا تحتاج إلى استشهاد ، ويكفى الرجوع إلى « المعذبون فى الأرض » أو « شجرة البؤس » أو « دعاء الكروان » ، لنلتمس نموذجا على ذلك ، ولكن الذى نقرره الآن أن طه حسين كان على وعى بذلك ، وكان يعرف آراء النقاد وتحدياتهم للبدايات المشوقة وكان يسخر أحيانا من ذلك ، ففى قصة « الحب اليائس » وبعد أن بدأ بداية مشوقة فقدم ما حقه التأخير ، جعل يتساءل« وما أظنك فهمت من هذا الحديث كله شيئا ، وأى غرابة فى ذلك فأنت لم توكل بحل الألغاز ولا بتأويل المشكلات ، والحق أنى لم أكن لألغز ولا لأوثر الرمز والإيحاء ، ولا لأقدم فى أول هذا الفصل ما حقه أن يكون فى آخره ، ولكن الكتاب المحدثين يذهبون هذا (المذهب) حين يريدون أن يقصوا عليك أقصوصة لها حظ من قيمة أو نصيب من طرافة فهم فيما يظهر إنما يذهبون هذا المذهب تشويقا للقارئ وإيقاظا لحبه الاستطلاع وميله إلى تعرف الأنباء (٢) .

وقد أطلع طه حسين على مختلف الأشكال الأدبية ووعى آراء المذاهب حول ذلك ، فهو قد عرف قصص التحليل النفسى كقصص هنرى باتاى ، والقصص التى تخضع للمنطق ولوحدة أرسطو التى تلزم كل شئ مكانه فلا يتقدم أو يتأخر كقصص رومان كولوس ، وقصص الذين جاءوا بعد كورنى وراسين وغيرهما من الكلاسيكيين كقصص فولتير وأناتول فرانس والقصص التى تلعب الصدفة فيها دورا كبيرا

(١) المعذبون ص ١٠٠ .
(٢) الحب الضائع ص ١١٢ .

كقصص ألفريد كابو [١] ، والقصص التى يسائل فيها مؤلفوها القراء كما كان يفعل (ديدر) [٢] ، والقصص التى يكشف فيها مؤلفوها « لا على القصة التى يحبون أن يقصوها عليك فحسب بل على مذهبهم فى القصص وطرقهم فى التفكير أثناء القصص » [٣] ، والقصص التى تبنى على الأعلام والسير الشعبية كقصص ايسكولوس وبلوت وموليير وجيرودو وغيرهم ممن كانوا يستوحون إلياذة هوميروس [٤] .

ولكنه لم يفقد نفسه وسط كل تلك القراءات المتعددة ، فقد كان يقرأ ويمتص ، ثم ينشئ من خلال نفسه وموهبته ، دون أن يتقيد بمذهب معين أو يخضع لآراء النقاد التى كان يضيق بها ، « لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن ، ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول ، لأنى لا أومن بها ولا أذعن لها ، ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا يرسمون لى القواعد والقوانين مهما تكن ، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بينى وبين ما أحب أن أسوق من الحديث » [٥] ومن هنا فإن الكثيرين كانوا يخرجون طه حسين من عالم القصة .

فهو أساسا ينشئ فنا مهما استعصى على حدود النقد ، هو يريد أن يتذوق القارئ هذا الفن بدافع الحرية والرغبة ، وبعيدا عن صرامة النقاد المذهبيين ، أن الصلة بينهما أساسها عقد حر كريم أو كما يقول « والمهم أن يخطر لى الكلام وإن أمليه وأن أذيعه ، وأن يجد القارئ ما يشعره بأن له أرادة حرة تستطيع أن تغريه بالقراءة وأن تصده عنها ، وأن يشعر القارئ أيضا بأن له ذوقا صافيا ، يستطيع أن يعرف فى الأدب وأن ينكر ، وأن يقبل من الأدب أو يرفض ، وليس هذا كله بالشئ القليل ، وما أحب أن يظن القارئ أنى أتحكم فيه ، أو أتجنى عليه ، فأنا أبعد الناس على التحكم ، وأزهدهم فى التجنى ، وأشدهم للقارئ حبا وإكبارا ، ولكنى لا أحب أن يتحكم القارئ ، فى ولا أن يتجنى على ولا أن يخضعنى لذوقه ، كما لا أحب أن أخضعه لذوقى ، ويجب أن تكون الحرية هى الأساس الصحيح للصلة بين القارئ وبينى حين أكتب أنا ويقرأ هو » [٦] .

---

(١) صوت باريس ٢ / ١٤٩ .
(٢) المعذبون ص ٢٢ .
(٣) الحب الضائع ص ١١٢ .
(٤) على هامش السيرة (المقدمة) .
(٥) المعذبون ص ٢٢ .
(٦) المعذبون ص ٢٢ .

نحـــن نعـرف أن طه حسين كان يقرأ لسارتر ، ويطالع مختلف الآراء حول سياستـه وأدبه وفنه [1] وكان يتفهم إيماءاته من مسرحياته [2] ومن هنا تتبين فى حديثـه عن الصلـة الصحيحة بين القارئ والكاتب ظلالاً لآراء سارتـر ، حـول التعاقـد بين الكاتـب والقـارئ والـــذى يقـوم أساسـا علـى الحريـــة ، يقـول سارتر « وبذا تكـون القــراءة بمثابة تعاقـد كريم حر بين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما فى الآخر ويعتمـد عليـه ، ويطلـب منـه ما يطلبـه من نفسـه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية [3] » .

فطه حسين يؤمن بحرية الكاتب فى أن يقول ما يشاء ، ولكنها حرية ملتزمة بأن يقول فنا ، وبأن يفهم القارئ ما يقال « ومن حق الكاتب أن يذهب ماشاء فى كتبه ، ولكن من حق القارئ أيضا أن يفهم فى وضوح وجلاء ، ما يقدم إليه الكتاب من المقالات والقصص » [4] .

ومن هنا فهو يثور ضد الحرفيين الذين يتقيدون بنصوص المذاهب ، ويصرخ ساخرا بأنه لا ينشئ قصة ولكنه يسوق حديثا « وإن الذين يسوقون الأحاديث لا يقدمون بين يديها هذه المقدمات ، التى يحددون فيها الموطن والبيئة والأسرة والمكان إلى آخر هذا الكلام الكثير الفارغ الذى يلهج به النقاد » وكأنه بهذا يعبر عن المذاهب الحديثة التى عارضـت الواقعيـة وآراءها حول وحدة الزمان والمكان والانطباع بحجة الاقتراب من الواقع ، منذ أصبح الواقع يفهم فهمـا جديدا فليس هو ذلك الذى يخضع للمنطق الذهنى والترتيب العقلى ، فالحياة أجل من أن تحصر فى ذلك . والصدفة تلعب دورا كبيرا فى الواقع ، وقد يكون لها من النتائج أكثر مما للعقل ، يقول طه حسين أثناء قصة صالح « ولكن القـارئ يخطئ أشد الخطأ إن ظن أن الحياة تجرى دائما على هذا النحو المألوف من المنطق ، وتلائم دائما ما ألف الناس من التفكير والتقدير ، فليست الحياة أقل ثورة على الأصول الموضوعة والقواعد المرسومة والخطط المدبرة ، إنما الحياة تمضى كما تريد هى لا كما يريد الناس » .

---

(١) رحلة الربيع ص ٣٦ .
(٢) رحلة الربيع ص ٨٠.
(٣) ما الأدب ص ٦٨ .
(٤) المعذبون ص ٥٦ .

ومن هنا كانت الثورة على الواقعية ، وظهرت أشكال كثيرة ومتنوعة ترى أنها أقرب إلى فهم الواقع من الواقعية الحرفية ، فالواقع الذى يقدمه الظاهر ، وتعكسه العين يختلف عن الواقع كما يراه الفنان المعاصر ، الذى عرف نظريات النسبية وهندسة الفضاء والتحولات الكيمائية الرهيبة ، وبعد أن قرأ آراء برجسون وفرويد .

إن طه حسين لم يتجمد عند شكل واحد ، أو يقف عند مذهب معين ، فكان يترك للتجربة حرية التشكيل فى الثوب الذى يناسبها ، ما دام الكاتب ملتزما فى النهاية بأن ينتج فنا ، يخلق تلك الهزة الجمالية فى وجدان القارئ . فلو طبقنا المقاييس النقدية على قصص « المعذبون فى الأرض » ، فسنرفضها بحجة أنه لا يتحقق فيها وحدة الزمان ولا الانطباع ، وبحجة أن المؤلف يتدخل ويخاطب القارئ ويكثر من المقدمات ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نحول بين أنفسنا والتأثر بهذه القصص ، والإحساس بصدق المؤلف وحرارة انفعاله ، وذلك لأن طه حسين قد وقع على شكل يناسب التجربة والغرض ، إنه يكتب عن المعذبين فى الأرض الذين يحرقهم الشوق إلى العدل ، فالبطل الذى يعطى القصة وحدة من نوع خاص ، هو ذلك البؤس الذى يملأ البلاد من شرقها إلى غربها ، والغرض هو إيقاظ الوعى بالمقارنة بين الذين لا يجدون ما ينفقون والذين يجدون ما لا ينفقون ، بهدف التغيير والدعوة إلى العدالة الاجتماعية ، ومن هذا كان الشكل مناسبا إنه يريد أن يوقظ الوعى ، فليحدث القارئ وليجعله مستيقظا ، وملتفتا إلى سعيد وصالح وأمونة وسكينة ، إنه لا يريد أن يستولى على القارئ وأن يسرق وعيه ، بل يريد أن يشركه معه ، فلعله يكتشف نفسه « لعلى حين ألفتك إلى صالح إنما ألفتك إلى نفسك » ، ومن هنا كان هذا الشكل يبرر تدخل المؤلف ونثره للإيماءات هنا وهناك ، لأنه معنى بالنقد ، والنقد المستتر الذى لا يلتفت إليه الطغيان ، والذى قد يحوم حول الفكرة دون أن ينص عليها ، إنه يبدأ قصته « المعتزلة » بمقدمة طويلة يثرثر فيها مع القارئ حول الأنانية وأنها شئ يقوم عليه بنيان المجتمعات ، ثم نتبين بعد ذلك من القصة أن هذه الثرثرة لا تخرج عن موضوع القصة .

ولكن الشكل فى دعاء الكروان مثلا يختلف ، لأن التجربة تختلف ، إننا هنا إزاء ملحمة دموية مليئة بالعنف والاندفاع والأشباح الحمراء وينابيع الدم والأحلام المزعجة ، إن مصرع هنادى فى ذلك الفضاء العريض يستحضر إلى الذهن ذلك الوصف المؤثر فى الأيام لمصرع أخيه الذى افترسته الكوليرا [1] ، إن طه حسين يمتاح من مخزون

(1) الأيام ١ / ١٣٦ .

الذكريات التى عاشها فى بيئته الأولى ، إن الرواية تعتمد على تلك الذكريات التى تنبجس داخل الإنسان ، وهى لا تنبجس مرتبة واضحة الصلة بما قبلها ، وإنما هى ترتفع فوق السطح بحسب أثرها على المتذكر ، وهنا ندرك تلك البداية الرائعة ، إنه استهل بموقفين قد يبدوان منفصلين ومتباعدين ، وإنهما لكذلك ، فأحدهما يتحدث عن أول لحظة واجهت فيها آمنة المهندس الذى كان يتحداها فى يقظتها ونومها ، أما الآخر فهو ذلك المشهد العنيف عن مصرع هنادى فى ذلك الفضاء العريض وتحت بصر الطائر الحزين ، ولكن هذين الموقفين مترابطان ، لا ارتباط سبب بسبب ولكنه ارتباط له ما يبرره من الحركة النفسية ، ومن سيل الذكريات الذى يتداعى بحسب التأثير ، وقد كان هذان الموقفان مترابطين ومتلازمين فى نفسية المتذكر ، يذكر طه حسين بأنه مهما انمحت صورة الماضى فلن تنمحى صورتان لشخصيتين « يرتسمان فى نفسى ارتساما قويا ويتمثلان أمامى تمثلا متصلا ملحا ، وهما شخص أختى صريعا يتفجر من صدرها الدم فى الفضاء العريض ، ويغمغم فمها بكلمات لا أفهمها ، وشخص ذلك المهندس الشاب الذى أغواها ودفعها إلى الفضاء العريض الذى صرعت فيه » وهنا يظهر أن الموقفين لا ينفكان ، وأن هنادى لا تنفصل عن المهندس فى عالم الذكرى .

وهكذا تتوالى الذكريات يغلفها صوت الكروان ، ذلك الطائر الذى عقدت الظروف بينه وبين آمنة صلة ، جعلتها دائما تلجأ إلى دعائه الحزين ، الذى يوقظها وينبهها إلى نفسها كما أيقظها عشية مصرع هنادى ، ويصبح رمزا للتحدى ومحاولة للتغيير ، فحين تفضى آمنة بالمأساة إلى المهندس ، يتناهى إليهما صوت الكروان فيفزعان ، ولكن بعد قليل يثوب إليهما الهدوء ، أما آمنة فقد انحدرت على خديها دمعتان حارتان ، وأما هو فقد اعتمد على المائدة وقال « دعاء الكروان ، أترينه كان يرجع صوته هذا الترجيع حين صرعت هنادى فى ذلك الفضاء العريض » .

وهكذا نجد الشكل عند طه حسين لا يتكرر ، إنه يختلف باختلاف التجربة . فقد يكون قريبا من الشكل الشعبى الذى يعتمد على الأساطير والمفاجآت والأجواء الخيالية كما فى أحلام شهرزاد ، وقد يعتمد على السرد والوصف والتقرير كما فى « أديب » الذى يروى تاريخ حياته ، وكأننا إزاء جزء من الأيام يعتمد على ضمير الغائب بدلا من

ضمير المتكلم ، وقد يعتمد على الشخصيات وتزاحمها وتواليها فى « شجرة البؤس » لأنها رواية تصور جيلا ، وقد تعتمد على التحليل النفسى كقصة « الحب الضائع » التى صورت عنف الصراع بين العواطف والواجبات .

قد يتعدد الشكل وقد تتعدد مصادره ، ولكنه فى النهاية يمتزج بشخصية طه حسين ويتلون بموهبته ، فإذا بنا أمام فن مهما سخط عليه النقاد ، فإنه يثير لدينا تلك الهزة الجمالية التى يحرص عليها كل أديب .

فارس بنى حمدان

ـ ١ ـ

يبدأ على الجارم روايته « فارس بنى حمدان » ، والسيدة سخينة تقول لجارتها ليلى :

بالله عليك لا تطبلى يا ليلى ، فإنه مما يثير شجون النفس ، ويزيد فى ألم الحزين ، أن يدفـع إلى العـزاء والصبر بكلمات خاوية متخاذلة ، حفظها الناس لينثروها فى كل مأتم ، إن كل كلمة من هذه يا ليلى شعلة تؤجج وجدى ، وتضطرم فى فؤادى ، إن الحزن حرم قدسى ، يجب أن تخشع أمامه الرءوس بالصمت والإطراق.

وترد عليها ليلى من نفس المستوى اللغوى ، وتدفعها إلى الصبر والتأسى بمصائب الأخرين ، وتنبهها إلى حكمة الأيام وصروف الدهر ، وتنهى كلامها بأبيات من الشعر تعود إلى العصر الجاهلى .

ويدور بينهما حوار فكرى ، سخينة ترى التأسى بآلام الأخرين شماتة ، وليلى تراه فى طبقة البشر ، وينتهى الحوار ، وقد أطرقت سخينة « إطراقه طويلة ، وأخذت تهز رأسها فى وجوم » . وأكاد أضيف «وفى جلال أيضا » .

ـ ٢ ـ

منذ هذه البداية ونحن فى جو مثالى ، لا يثير الوجوم فحسب ، ولكن يثير الجلال أيضا ، وينقلنا من المستوى الواقعى إلى مستوى مغاير .

الموقف فى مستواه الواقعى فى غاية البساطة ، سيدة أصيبت فى وفاة زوجها ، وهى فى الأصل جارية ترتد إلى جذور يونانية ، وتحاول جارية أن تهدئ من حزنها ، والجاريتان قد لا تعرفان اللغة العربية ، أو على الأقل قد لا تستطيعان أن تتحدثا بهذه اللغة الجزلة ، ولا بهذه الأفكار الفلسفية ، ولا بهذه المعارف المتنوعة .

ويمكن لهذا الموقف فى مستواه الواقعى ، والحزين أيضا ، أن يتم فى لغة غير هذه اللغة ، وفى مستوى غير هذا المستوى .

ولكننا هنا إزاء رواية تاريخية ، تمجد البطولة ، وتتعامل بلغة البطولة ، وليست بلغة الجارية ، وتنقل الموقف كله من مستواه الواقعى اليسير ، إلى مستوى مثالى .

- ٣ -

وذلكم هو المدخل الرئيسى لفهم رواية « فارس بنى حمدان » ، وهو مدخل ترتد إليه جميع الأبواب والمنحنيات .

مفتاح تلك الرواية هو ذلك الجو المثالى ، الذى يمكن أن نلتمسة فى مختلف الظواهر الفنية فى تلك الرواية ، فى تصوير الشخصيات ، فى نسيج اللغة ، فى نقل الموقف ، فى الحوار ، فى الحديث النفسى ، فى الأحلام ، وغير ذلك من ظواهر فنية وموضوعية ، تنتشر فى ثنايا الرواية ، ولا يسعى المؤلف من خلالها أن يضاهى الواقع النفسى أو البيئى ، وإنما يهدف أن ينقل كل هذا من مستوى واقعى ، إلى مستوى مثالى ، يتغنى بالبطولة ، وينشد أشعار الفخر والحماسة والحب والغرام .

- ٤ -

وكل هذا يبرر مواقف المبالغة ، التى تتناثر خلال الرواية ، وتشمل التصوير واللغة والصور الفنية ، هى مبالغة لا تفلت من المؤلف ، وتدل على الانسياق مع مشاعره الفياضة ، ولكنها مبالغة متعمدة ومحسوبة ، وتناسب الجو المثالى .

إن حواراً بين أبى فراس وحبيبته ليلى يدور على النحو التالى : ـ

« إن الله خلق فريقا من الناس يوم خلق الأفاعى ، وإن بعض الناس نستطيع الفرار من كيدهم وخبثهم ولو سكنا فوق متن الهواء ، وعشنا فى قرارة الماء ، هم كالموت يدركوننا أينما كنا ، ولوكنا فى بروج مشيدة » .

ـ ما هذا التهويل يا سيدتى ؟

ـ قد يكون تهويلا ، ولكنى لا أحب الدناءة ، ولا أتحمل الأدنياء » .

إن موقف نجلاء من التهويل ، يمثل موقف المؤلف الذى يرى أن المبالغة أو التهويل على حد تعبير أبى فراس ، هو خير من الدناءة والأدنياء ، إنه موقف يتناسب والجو المثالى ، الذى لا يقدر عليه إلا أصحاب البطولة والعزائم .

- ٥ -

ودون هذا المدخل لا يمكن فهم الرواية حق الفهم .

إنها بمنطق المستوى الواقعى هى مجرد رواية زاعقة ، خطابية ، تعليمية نمطية ،

تلجأ إلى لغة جزلة ، تحول بين المرء ونجواه الداخلية ، وتقف جداراً سميكا دون التسلل إلى داخل الشخصية ، وتحليل نوازعها النفسية .

وهى بهذا المنطق تفتقد الكثير من العناصر الفنية التى توهم بالواقع ، فلا أثر للمكان ، ولا تحليل للشخصية ، ولا تصوير للمواقف ، لا محاولة للاقتراب من القارئ واشراكة فى العملية الفنية ، أو على الأقل دمجه فى تلك العملية الفنية .

ـ ٦ ـ

لكنها بمنطق المستوى الآخر ، وهو المستوى المثالى ، هى رواية تقليدية ، تمجد الحس القومى ، وترفع من شأن البطولة ، وتستخدم كافة الإمكانات الفنية لتصوير ذلك الجو المثالى . فلا بأس من لغة جزلة ، ولا بأس من تهويل بعض المواقف ، ولا بأس من تصوير الشخصيات تصويراً يصل بها إلى حد الملحمة ، لا بأس من كل ذلك وغيره ما دام يساعد على « ضفر » ذلك الجو المثالى ، الذى يقتحم عالم القارئ منذ البداية .

ـ ٧ ـ

قد يقال إننى أمسك العصا من الوسط ، فموقفى غير واضح فيما إذا كنت مع الرواية أو ضدها ، وحتى أحسم أى لبس فإننى وحتى الآن مع تلك الرواية ، لأننى أنقد العمل الفني داخل مستواه الذى ارتضاه لنفسه ، ومن منطلقاته الخاصة .

وهذه الرواية قد ارتضت لنفسها ذلك الجو المثالى ، فمن حقها أن نحاكمها داخل هذا المستوى ، فيما إذا كانت قد استطاعت أن تقيم عالما فنيا ، له وجوده الخاص ، الذى يحسه القارى ويتفاعل معه ، كما يتفاعل مع الكائنات الأخرى ، حتى لو كانت خارج عمله الفنى .

وما كان لى أن أشير إلى المستوى الواقعى ، وأن ألقى ظلالا من الشك حول هذه الرواية ، لولا أن موجة من النقد ، وخاصة فى الرسائل الجامعية ، ترى فى روايات الجارم وباكثير وغيرهما من رواد الرواية التاريخية ، هبوطا فى المستوى الفنى ، ثم يتلمسون مظاهر ذلك الهبوط ، فيما لا يخرج عما ذكرته تحت رقم / ٥ .

ـ ٨ ـ

يخيل لى أن الرواية التاريخية منذ جورجى زيدان ، قد وقعت تحت قبضة قالب صارم ، يتلخص فى وقائع تاريخية ، تصاحبها علاقات غرامية ، الأبطال الرئيسة فيها لا

تعدو الشخصية أو الشخصيتين ، وتأتى الشخصيات الثانوية لتدور فى فلك الشخصيات الرئيسة ، والشخصيات الثانوية معدودة ولا تخرج عن التابع الأمين ، أو الصديق الخائن ، أو المنافس الحقود ، أو العجوز النحس .

وتختلف مناهج الأدباء إزاء هذا القالب ، من طرف يركز على الأحداث الغرامية ، ويجعل الوقائع التاريخية تضيع بين حديث النجوى والغرام ، وهو طرف يمثله جورجى زيدان .

ومن طرف آخر يركز على الوقائع التاريخية ، ويجعل فى الأحداث الغرامية مجرد « ديكور » لتسخين القارئ ، وهذا الطرف يمكن أن يمثله على الجارم .

-٩-

وكل هذا يتوقف على الباعث وراء التأليف عند هذا الكاتب أو غيره .

فجورجى زيدان يهدف إلى التسلية ، حتى لو كانت على حساب الأبطال ، وقد انعكس ذلك على القالب التاريخى عنده ، فمالت رواياته إلى حديث الحب وتدبيج الرسالة الغرامية ، وبدا الأبطال وكأنهم مسخرون وراء النزوات ، أو مدفوعون للكفاح من أجل النساء .

-١٠-

أما على الجارم فهو يهدف إلى تمجيد البطولة فى صورتها المثالية ، ومن هنا تأتى الأحداث الغرامية عارضة ، لتكملة خطوط صورة الفارس العربى القديم .

وهى صورة يتجاور فيها العنصران داخل نفسية البطل ، عنصر البطولة مع عنصر الحب ، فالفارس العربى قوى وشجاع ، وهو فى الوقت نفسه رقيق وحساس .

وإذا قلت أن هذين العنصرين يتجاوران داخل نفسية البطل . فإننى أضيف « إنهما لا يتساويان » ، فالحب هو تأكيد لنزعة البطولة ، إنه يدخل المعارك لكى يبرهن للحبيبة ولقومها ، إنه أهل للاعتماد عليه ، وأنه بطل يتصف بالشهامة والشجاعة، فعاطفة الحب عند الفارس العربى هى عاطفة دافعة بناءة تؤكد سمات الرجولة والبطولة .

وإذا كانت المقدمة الغزلية فى بنية القصيدة العربية ، إنما هى تهيئة لموضوع المدح والفخر ، فما من امرئ إلا ويضرب بسبب إلى النساء كما يقول الشعراء القدامى ، وهذا

السبب هو الذى يعد القارئ ويهيئه للانغماس فى جو القصيدة إذا كانت المقدمة الغزلية تهدف إلى تأكيد الموضوع الرئيس ، فكذلك جانب الحب عن الفارس إنما هو تأكيد لصفات البطولة ، التى تدور حول الشهامة والشجاعة والدفاع حتى الموت عن المقدسات .

ـ ١١ ـ

ومن هنا كان للشعر ، وكان للحب ، مفهوم خاص عند الفارس العربى ، فالحب هو حب الأقوياء الذى يدفع إلى الصفات المثالية كالشهامة والشجاعة ، والشعر هو شعر الأقوياء ، الذى يضيق بالشكوى والنحيب والتذلل .

ـ ١٢ ـ

وهو مفهوم يتبناه على الجارم فى رواية « فارس بنى حمدان » .

فالشعر عنده فوق المال والجاه ، يدور بين أبى فراس وبين المتنبى فى بلاط سيف الدولة ذلك الحوار الآتى :

يقول المتنبى :

ـ وددت لو بعت نصف شعرى بولاية فى أقصى الأرض .

ويجيبه أبو فراس :

ـ الشاعر له فى دنيا شعره ما هو خير من الولايات والمناصب ، لو استطاع أن يرفع شعره عن شهوات النفوس .

فالشعر فى نظر بطل الرواية هو قيمة تعلو الكثير من القيم المتعارف عليها ، ومن هنا نجد شعر الحماسة والفخر يتناثر خلال هذه الرواية ، فيزيد فى الإيهام بالجو المثالى ، ونحن ما دمنا فى عالم المثاليات ، فلا بأس من أن يرد شعر الحماسة والفخر ، حتى فى مواقف الغرام والحب ، أو مواقف اللهو والطرب .

يلتقى أبو فراس ونجلاء لأول مرة ، فلا يتذكران شعر الحب والعواطف ، ولكنها تروى له شعره فى الحماسة والفخر ، تنشده ، قوله :

إذا خلق الأنام لحث كأس ... ومزمـار وطنبـور وعـود

فلم يخلق بنو حمـدان إلا ... لمجـد أو لبـأس أو جـود

فالفخر فى هذه الأبيات وفى غيرها من أبيات تتناثر داخل الرواية ، ليس فخرا فرديا شيطانيا ، وإنما هو فخر يؤكد الصفات المثالية النبيلة ، التى يحرص المجتمع بين أفراده .

-١٣-

أما الحب فهو ذلك الحب النبيل ، الذى تشرحه نجلاء للعجوز النحس ، فتقول لها :

« إن حبنا سماوى قدسى ، جفا هذه الأرض المظلمة الدنسة ، وطار مع الملائكة فى أفق كله طهر ونور ، إننى لا أحب إلا النفس الكريمة والخلق النبيل » .

فمفهوم الحب عند على الجارم هو مفهوم مثالى ، يمد أصحابه بقوة تقتحم الصعاب ، ومن هنا نرى أبا فراس يقامر من أجل حبيبته ، ويستهين بكل المشاق ، ومن هنا نرى نجلاء فى نهاية الرواية ، تتزى بزى فارس ، وتذهب إلى بلاد الروم لإنقاذ حبيبها .

-١٤-

وهكذا نجد أنفسنا كلما توغلنا فى باب يفضى بنا إلى المدخل الرئيس ، وكل هذا يدل على قدرة المؤلف على الإمساك بكافة الخيوط ، ويحركها نحو هدفه الأساس ، وهو خلق جو من البطولة والمثالية .

والمؤلف هنا متيقظ وواع ، كالمهندس الذى يصمم وينفذ ويشيد ، وهو ماثل بحضوره فى كل ما ينفذ ، إنه لا يفقد نفسه ، ويسلم خيوط الرواية إلى القارئ ، أو كما يقولون إلى الرواية نفسها ، تسير بمنطقها الخاص ، بينما هو يتخفى وراء أحداثها ، وكلما أجاد لعبة التخفى أو التنكر ، كان أقرب إلى فكرة الإيهام بالمشاكلة الواقعية ، وأقرب إلى بنية العمل الفنى ، والتى تسير وفق هواها الخاص .

-١٥-

وإذا كانت البداية كما ذكرنا تحت رقم / ١ ، تقحم القارئ مباشرة فى الجو المثالى للرواية ، وهو جو يشكل المؤلف خيوطه بتيقظ ووعى .

إذا كانت البداية كذلك ، فإنها فى الوقت نفسه تضعنا وجهاً لوجه أمام مزالق الرواية ، وهى مزالق تأتى من مستواها الخاص الذى ارتضته لنفسها ، ومن واقع بنيتها الفنية ، ولا تأتى من مستوى مقحم عليها ، يضع شروطا كأنها القالب ، ثم يحاول أن يطبقها على كل عمل فنى ، دون اعتبار أن العمل الفنى هو كائن حى ، له حضوره الذى يختلف من كائن إلى كائن ، أى من عمل فنى إلى عمل فنى آخر .

-١٦-

الحوار بين سخينة وليلى أول الرواية ، لا يدور حول بطل الرواية ، وإنما يدور حول والد البطل .

يخيل للقارئ منذ بداية هذا الحوار ، أن الحديث يدور حول البطل الرئيس كما يقتضى المنطق الفنى للرواية ، وهو منطق يقحم القارئ منذ البداية فى الأحداث الرئيسة ، ولا يشتته بين بواعث مختلفة .

ولكن القارئ يكتشف بعد قليل أن تخيله خاطئ ، وإن هذه البداية المشوقة التى ترتفع بالقارئ من مستواه العادى إلى مستوى مثالى ، إنما هى من أجل شخص آخر .

قد يقال إن هذا الشخص الآخر إنما هو والد للبطل ، وإن المؤلف إنما يتبع جذور هذا البطل عند آبائه وأجداده .

وهذا حق إذا كنا فى مجال بحث تاريخى ، يتتبع الجذور والنشأة ، وليس حقا بمنطق الفن ، الذى يرى أن تكون الأحداث موجهة لخدمة بؤرة ارتكازية ، وليس لخدمة معلومات تاريخية مسلسلة .

كان من الممكن أن تدور البداية حول أبى فراس الحمدانى ، وهو البطل الرئيس ، فتكون حول المشهد الجنائزى لوفاة هذا البطل ، وعن طريق ما يسمونه « بالفلاش باك » ، أى عن طريق إلقاء الضوء على النهاية ، فى حركة ارتداد إلى النهاية ، ثم العودة عن طريق التلاعب الفنى إلى البداية .

كان من الممكن أن يكون ذلك كذلك ، لولا أن المؤلف وقع تحت أسر التصميم التاريخى ، الذى يبدأ من أول الأحداث ، ويتابعها حسب تسلسلها الكرونولوجى ، الذى يعتمد على توالى الأيام والليالى .

وهذا الاتجاه من المؤلف هو المسئول عن معظم مزالق هذه الرواية .

-١٧-

فهو يمهد لظهور بطل ، ويستقصى جذوره وثقافته ونشأته ، وكأنه يكتب سيرة عظيم تخضع لتسلسل تاريخى ، حتى لو أدى هذا التسلسل إلى الطغيان على أحداث الرواية .

ـ ١٨ ـ

وهو يتابع هذا البطل فى تنقلاته ورحلاته ووقائعه ، سواء فى منبج أو فى حلب أو فى بلاد الروم ، وهو يحاول أن يغطى كل هذه الأحداث لا يفوته منها شئ ، وليس مهما أن يكون هناك عنصر انتقاء ، أو عنصر توجيه ، يحذف ويغير ويقدم حدثا ويتجاهل الآخر .

ـ ١٩ ـ

وهو يحرص على النهاية كما وردت فى كتب التاريخى ، حتى لو كانت هذه النهاية تتناقض وملحمة الصراع بين الخير والشر .

فالرواية بشخصياتها النمطية ، التى هى إما خير أو شر ، وبمواقفها التى تصل إلى حد المبالغة والتهويل ، تشبه ملحمة للصراع بين الخير والشر .

والملحمة عادة تنتهى بانتصار الخير ، وتحتفى بغلبة القيم التى اصطفتها الإنسانية فى تاريخها الطويل ، وتهدف إلى درس تعليمى تتلقاه الأجيال ، جيلا وراء الآخر .

وعلى الرغم من النغمة التعليمية التى تتناثر خلال الرواية ، إلا أن المؤلف يخضع للأحداث التاريخية ، وينهى روايته بمشهد جنائزى ، ينشد فيه أبو فراس شعرا حزينا ، وقد سقط أمام قوى الشر ، التى تكاتفت على هزيمته .

ـ ٢٠ ـ

والتطور التاريخى فى تلك الرواية يسير فى خط مستقيم وفى بساطة تصل إلى حد السذاجة ، فلا تعقيد ولا خطوط متقاطعة أو متداخلة ، وكل شئ يجرى فى فلك البطل الرئيس ، فالشخصيات الأخرى لا تمثل دورا رئيساً فى الصراع ، هى مجرد ظل باهت أو إطار يبرز مغامرات ذلك الفارس البطل .

ـ ٢١ ـ

وهذا التبسط فى الأمور حول الشخصية الرئيسة إلى مجرد فارس مغامر ، يجرى وراء طموحه الشخصى ، دون أن تحركه عقيدة أو مبدأ ، ودون أن تجد أثرا لثقافته التى تحدث عنها المؤلف أول الرواية بطريقة سردية .

- ٢٢ -

فالرواية إذن تبدأ بمشهد جنائزى ، وتنتهى بمشهد جنائزى ، وبين المشهدين ، صورة لحياة فارس مغامر ، تنتهى وكأنها هبة ريح بمنطق التاريخ ، لأنها لم تعتمد على مبدأ أو عقيدة ، يحفظ لها الخلود .

- ٢٣ -

إن فارسنا المغوار على الجارم يحمل عناصر هزيمته من حيث لا يحتسب ، هو فارس مغوار ، يجيد الكلمة الجزلة والعبارة القوية ، وهو يتعامل مع شعر الفخر والحماسة كما يتعامل مع الرماح المشرعة ، يبدو كأنه يمتطى جوادا أشهب ، يلفت الناظرين ويثير الحاسدين .

ولكنه فى الوقت نفسه يقع فى قبضة قالب صارم لا يستطيع تجاوزه ، وتحت أسر خط تاريخى يمسك عليه خناقه .

- ٢٤ -

وهنا العبرة التى نأخذها من التاريخ ، كما تقدمها لنا رواية فى التاريخ ، هى عبرة لا تقف عند حد الظاهر الخادع ، قد يكون الفرس مطهما ، وقد يكون الفارس مغواراً ، ينشد أناشيد الفخر والحماسة . ولكنه فى الوقت نفسه قد يقع أسيرا لأخطاء ، تعمل عملها فى جسد ذلك الفارس النبيل ، فيسقط سقوط الأبطال ، ويثير مشاعر الخوف والإشفاق ، كما يقول النقاد وهم يتحدثون عن المأساة أو الدراما التى يسقط البطل فى نهايتها .

- ٢٥ -

وقد يقال إن هذه العبرة هى خارج العمل الفنى ، يستخلصها الناقد من تأملاته الخاصة .

ولكن من قال إن العمل الفنى يقف عند مدلوله المباشر ، كلما استطاع أن يتجاوز ذلك المدلول ، وكلما حرك القارئ أو الناقد إلى التأمل والاستنتاج كان ذلك دليلا على ثرائه ، وقدرته على أن يتحدى الأيام والليالى ، وأن يتغلب على ما به من علل مهما كانت فداحتها .

الرواية وفن السخرية

استطاع الاستعمار أن يصفى ثورة سنة ١٩١٩ ، وأن يدفع بالزعماء إلى متاهة المفاوضات وأن يشجع على تعدد الأحزاب وتضارب الآراء . فكثر النزاع والتهريج والتهم ، وأصبحت القضية المستهدفة هى « كرسى الحكم » ولو كان هذا على حساب الشعب ، وأدى إلى إرضاء صاحب قصر الدوبارة أو صاحب قصر عابدين .

وتأثرت القصة بهذه الظروف العصيبة ، التى جعلت من الخط الأسود خطاً بارزاً يمثل النغمة الرئيسة فى قصة كفاح شعب وفقدت روح المقاومة ، ورزحت تحت جو كثيف من الإحباط والفشل ، والتقيت بقصص كثيرة تعدد النقائص وتبرز المعايب ، وتنادى بسوء الحال وفساد القلوب ، ولم نلتق إلا نادرا بقصص تبرز روح المقاومة ، وتغرس حب النضال ومحاولة التغيير والتحكم فى المقادير .

وأصبحنا نقرأ ـ يكثر هذا عند محمود تيمور ـ تصويراً لشخصيات طيبة مسالمة كالشيخ سيد العبيط والشيخ جمعة ، ولم يشأ القاص أن يثير حنقنا على هذه الطيبة والسذاجة ، أو على الظروف الاجتماعية التى أدت بهم إلى هذا الوضع ، بل أصبحنا نلمح رضا عن هذه الطيبة ، أو سخرية عابثة من الشخصية فى حد ذاتها ، لا من العيب الإنسانى ولا من الظروف الاجتماعية .

وبذلك انثلم سلاح السخرية ، الذى كان ينبغى أن يوجه لنقد المواقف الاجتماعية فى محاولة لإصلاح الشاذ ، لينسجم مع المجموع كما يرى برجسون فى كتابه « الضحك » . وبدلا من أن يكون سلاحا إيجابيا يدفع إلى التغيير ، أصبح سلاحا معوقا يمزق الشخصيات ويشهر بها ، إضحاكا للقارئ وإرضاء للذة التشفى عنده . يسخر محمود تيمور من تلميذ غبى فى قصة « أركان الوضوء » ، ومن ريفى جاء إلى القاهرة لأول مرة فى قصة « ليلة الهنا » ، ويسخر المازنى من « الشيخ قفة » فى قصة تحمل هذا العنوان ، وينال يحيى حقى من القط مشمش فى قصة « فلة ومشمش ولولو » . لا ليعالج كل منهم موقفا اجتماعيا أو يهزأ من ظروف قاسية ، وإنما ليثير ضحك التلاميذ على هذا الغبى أو ليرضى غرور أهل المدينة . على غرار ما كان يفعل صاحب « هز القحوف » . أو ليجرح هذا الشخص ، أو ليهاجم عائلة بلدية قذرة لعينة خبيثة كما يحلو ليحيى حقى أن يطلق من النعوت .

إن السخرية وسلاح النكتة هى إحدى خصائص الشعب المصرى ، ذلك الشعب الذى مر بظروف قاهرة ، كان يخشى معها الإفصاح عن رأيه والذود عنه بصراحة ووضوح ، فاضطر إلى التستر وراء النكتة ، ليعبر عن نفسه إزاء الظروف الخارجية كانت نكتته هى نكتة المغلوب على أمره ، تلبس لباس التورية والإشارة من بعيد ، ولا تخلو من السخرية بالنفس وتجريحها والنيل منها ، ولا عجب أن تكثر فى المجالس الشعبية شخصيات ظريفه ، تحاول أن تضحك الناس ولو كان ذلك على حساب نفسها .

وكان من الممكن أن تستغل القصة هذه الخصيصة للتعبير عن الروح المصرى ، واستخدامها كركيزة لخلق شخصية تحاول أن تغير من قدرها ، وأن تقف ضد ظروفها عن طريق هذا السلاح السلمى الذى يتفق وطبيعة الشخصية المصرية ، ولكن لو تتبعنا أصحاب المزاج الساخر من رواد القصة لا نجد أنهم يستخدمون إمكانات النكتة والقفشة هذا الاستخدام الدافع ، محمود طاهر لاشين تتحول السخرية عنده إلى سخرية أصحاب المجالس الظريفة إلى سخرية المتحدث اللبق الذى لا يريد لمستمعه أن يمل ويسأم ، فهو ينتقل به من فن إلى فن ، ويرسم له شخصيات « كاريكاتورية » رسما خارجيا يثير المتعة ولا يثير المرارة ، أو يأتى له بمفارقات لغوية أو مواقف تضع الشخصية فى « مطبات » مضحكة ، إن عناوين الكثير من قصصه (أحرج ساعة فى حياتى اليومية – النقاب الطائر – يحكى أن – يستأهل – الشيخ محمد اليمانى) تدل على هذا المزاج الذى يميل إلى الدعابة الخفيفة دعابة المجالس والأحاديث ، والذى يفهم السخرية ذلك الفهم الساذج الذى يعتمد على المبالغة والمفارقة اللفظية . والسخرية عند يحيى حقى – فى الفترة الأولى من حياته – كانت سخرية لاذعة مؤلمة تهدم أكثر مما تبنى . إنها تجرح الشخصية وتنال منها ، وتضعها فى موقف المقارنة مع شخصية أخرى ، ليجسد موقف النيل والتشهير . ففى قصته « قهوة ديمترى » التى نشرها سنة ١٩٢٦ فى جريدة السياسة ، يسخر من المعلم محمود أو على أو حسن ، الذى يستعمل « البكرج » الأصفر الكبير فى غلى الشاى ، ومقارنة بالخواجة ديمرى اليونانى فى نشاطه ونظافته .

والسخرية عند المازنى سخرية فيلسوف ، يترفع عن مواقف الحياة ، سخرية نابعة من تجاربه الذاتية ، فقد ذاق الكثير من آلام الحياة (تكوينه الجسمانى – فقر الأسرة – وفاة زوجته وابنته .. الخ) فاستهان بالدنيا وأصبحت عنده لا تساوى شيئا ، إنَّ « قبض الريح » و « صندوق الدنيا » و « حصاد الهشيم » و « خيوط العنكبوت » هى العناوين المفضلة

لكتبه ، وهى تعبر عن مزاج هذا الرجل الذى خبر الدنيا فاستهان بها ، وجعل يسخر منها سخرية الفيلسوف الرافض للحياة والمحب لها ، سخرية نابعة من تجاربه الذاتية . وهنا تدرك سر الإلحاح فى السخرية من نفسه ، إن وجهين يحددان سخرية المازنى وهما ذاتيته وفلسفته ، وكلاهما يبتعدان به عن مواقف الحياة الاجتماعية .

وترتقى السخرية عند توفيق الحكيم ، إنه فى كتابه « يوميات نائب فى الأرياف » ، يستعرض نماذج من الفلاحين تثير السخرية ، ولكنها سخرية ممزوجة بالإشفاق ، الإشفاق على هؤلاء التعساء بسبب ظروفهم الأليمة التى لا تقدر آدميتهم ولا تتفهم واقعهم . إن السخرية فى النهاية تتوجه عند توفيق الحكيم إلى الظروف الاجتماعية التى أحاطت بهؤلاء التعساء ، إن مأساتهم يفصح عنها أحدهم بهذا الأسلوب المؤثر « أنا يا سيدى القاضى غلبان لاأعرف أقرأ ولا أكتب ومن يفهمنى القوانين ويقرينى المواعيد » ، إن السخرية هنا لم تكن منصبة على الفلاحين ، بل كانت صادرة منهم وبأسلوبهم الساذج الحائر ، أمام المعميات التى لا يفهمون حكمتها ، فهذا الفلاح الكهل يسخر من القانون أمام القاضى ، لأنه وهو الجائع قد سرق كوز درة ، فيقول « القانون يا جناب البيه على عينا وراسنا لكن برده القانون عنده نظر ويعرف أنى لحم ودم ومطلوب لى أكل » وهذا الفلاح ذو الصوت العميق الرزين ، لا يعرف إجراءات الحكومة فى موضوع « كساوى البحر » ، وكل ما يفهمه « البحر رمى علينا الكيس . وكل واحد منا طال نصيبه » ولذلك فهو يلوم الحكومة ، ويعيب عليها هذه الاجراءات التى لا معنى لها . « بقى هيه الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ، لكستنا ولا تركتنا نتكسى » .

عودة الروح وقوة الرمز

من خصائص الرمز أنه باق لا يتغير ، إن أسماء مثل عمر بن الخطاب ، صلاح الدين الأيوبى ، أحمد عرابى ، سعد زغلول ، أكثر حيوية وتأثيرا فى أفكارنا ، من أفراد هم أقرباؤنا وأصدقاؤنا ، ويعيشون معنا تحت سقف واحد ، وفى عصر واحد ، ومن هنا يتحدث بعض الفلاسفة عن الخلود فى الحياة الدنيا ، إن الخلود فى نظرهم هو خلود الزعماء والمصلحين ، وهنا منشأ فكرة تناسخ الأرواح ، إنها فى جوهرها إيمان بالخلود وثورة ضد الموت بمفهوم كانتقال للجسد ، إن روح جون سارتوريس مثلا ـ فى رواية فوكنر ـ تملأ القصة فعلى الرغم من أنه متحرر من الزمن والجسد إلا أن وجوده كان أشد جلاء من أى من العجوزين ، إنّ روح سارتوريس يسيطر على الرواية ويحرك الشخصيات نحو مصائرها ، إن أرملة بايارد « تتعرف فى العتمة المأهولة بأشباح أشياء قديمة ومجيدة وفاجعة وفاتنة ، لأن روحا من آل سارتوريس يتردد فى العتمة بلا شك » .

إن الكثير من الفنانين تنبهوا بحدس وشفافية ، إلى أهمية الرمز وقدرته على تماسك الجماعة ، إن توفيق الحكيم يلح فى أكثر من كتاب على توضيح قيمة الرمز ، إنه ذلك الروح الذى يضفى على الشئ معنى ، فما معنى الإنسان بدون رمز إلا مجرد جسم مادى ، إن الفلاحين ـ كما يبين فى كتابه « يوميات نائب فى الأرياف » ـ بدون رمز مثل الجثث التى تشرح أمام النائب ، إنها كما يقول « لا تعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقالب الطين والآجر ، إنها أشياء تتداولها أيدينا فى عملها اليومى ، لقد انفصل عنها ذلك الرمز الذى هو كل قوتها ، نعم ماذا يبقى من كل تلك الأشياء العظيمة المقدسة ، التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز الذى هو كل قوتها ، نعم ماذا يبقى من كل تلك الأشياء العظيمة المقدسة ، التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ، أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة ، غير جسم مادى حجر أو عظم لا يساوى شيئا ، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب الرمز » .

إن الحكيم يدرك ألا قيمة للإنسان والحياة إلا من خلال الرمز ، إن الرمز يعلو على كل معنى شخصى ، إن عظمة الشرق وسحره وجاذبيته بما يحمله من رمز وروح ، إن الغرب حين يبتعد عن الشرق يصير جسدا بلا روح أى بلا رمز ، ويوم أن يلتقى الشرق

والغرب يكون ذلك النور الذى يضىء العالم ، وتصبح الحضارة فى مسارها الصحيح ، إن الحكيم يقول فى كتابه « زهرة العمر » عن هذا اللقاء « إن فى تلاقينا لمعنى أوسع من كل معنى شخصى أو فردى ، إن فيه قوة الرمز . ما من مرة احتك فيها الشرق بالغرب ، إلا وخرج من احتكاكهما ضوء أنار العالم » .

إن عظمة الفن الحقيقى ، أنه يقدم فى لمحة خاطفة الثابت وراء المتغير واللب وراء القشور . عظمة صوت الشيخ محمد رفعت ترجع إلى أنه يلخص فى نبراته جوهر العقيدة الإسلامية ، إنه ينقل إلينا ـ بطريقة لا يستطيعها إلا هو ـ لب الإسلام ، إن صوته يشبه نسمة خفيفة تهب عليك فى عصر يوم من أيام رمضان ، وقد جلست فى مكان ظليل ، ومن حولك الصحراء الشاسعة .

وهنا سر الخلود فى رواية « عودة الروح » إنها لخصت جوهر هذا الشعب فى لمحة أدركت السر ووصلت إلى الجذور ، إن جماعات الفلاحين وغناءهم المشترك وتعاطفهم فى مختلف المناسبات ، يلفت توفيق الحكيم إلى الروح الجماعى ، الذى يرسب فى داخلهم كما ترسب بعض الطبقات الجيولوجية فوق بعض ، إنه يقول فى هذه الرواية « إن هؤلاء الفلاحين الذين يغنون من قلب واحد ، المتعددين الذين تجمعهم العاطفة والإيمان فى واحد ، ما زالوا يغنون بقلوبهم ولا يعلمون تلك العبارة التى كان أجدادهم يندبون بها موتاهم فى الجنائز : عندما يصير الوقت خلودا سنراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد » .

ومتى أمكن أن يمس الرمز هذا الروح ، فإنه ينطلق من قمقمه ويفعل المعجزات ، إن هذه الجماعات فى حالة التفتت لا تحتاج إلا إلى شخص تتجمع حوله ، إلى معبود له قوة الرمز ، إن عالم الآثار يقول فى هذه الرواية وعن هذا الشعب « نعم ، إنه ينقصه هذا الرجل منه الذى تتمثل فى كل عواطفه وأمانيه ويكون له رمز الغاية ، عند ذلك لا نعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس المستعذب والمستعد للتضحية أن يأتى بمعجزة أخرى غير معجزة الأهرام » .

إن السعى وراء الرمز يحمل فى مضمونه سعياً لتحقيق الذات وحفظ التوازن . إن البحث عن « سيد الرحيمى » فى رواية نجيب محفوظ هو إلحاح من البطل للبحث عن الانتماء وتحقيق الهوية ، إنه لا يبحث عن « سيد الرحيمى » لمجرد أنه أبوه ، إنه يبحث عن نفسه وعن ذاته . إن المعنى التجريدى هنا يختلط بمعنى ذاتى . وأن عظمة العظيم

حين يمس كل نفس فيجعلها تندفع بدون نقاش ، وكأنها تندفع للبحث عن الهواء والماء وكل ما يمسك عليها الحياة . وهنا قيم الرمز حيث يخلط المعنى الشخصى بالمعنى التجريدى ، حيث يوحد بين الفرد والجماعة ، حيث الكل فى واحد كما جاء فى كتاب الموتى .

إن كل هذا يدفعنى إلى القول بأننا لم ننشئ فى عالمنا العربى شيئا يسمى « أدب المقاومة » ، إن كل ما عرفناه نفثات سريعة ، وقد تكون فى تمجيد البطولة والتغنى بمحامدها ، وقد تكون فى البكاء بين الأطلال الدارسة التى داسها العدو ، وقد تكون فى هتافات وشعارات تلصق بالعمل الأدبى وتلقى لتثير الحماسة والتأثير . إن شيئا من هذا ـ مع أهميته ـ لا يسمى فنا لأنه أقرب إلى وظيفة أجهزة الإعلام ، وإلى الدور الذى كان يقوم به الشاعر القديم فى المجتمع القبلى ، حيث كان يدافع عن القبيلة ويذب عن أعراضها .

إن هذه وظيفة وقتية ولا تتجاوز الأسوار المحلية ، أما الفن الحقيقى فهو يتجاوز العارض ويبحث عن الجوهر الباقى ، إن أدب المقاومة هو ذلك الفن الذى يبحث عن المكونات الأساسية للشخصية العربية، ويحاول تثبيتها وإزاحة الطبقات الترابية التى تحاول خنقها ، ليس حتما أن يتغنى بالبطولة أو يذرف الدمع ، أو ينادى بالتمسك والثبات ، لأن وظيفته أسمى من هذا وأكثر ثراء . إن المحنة لا تتبدى خطورتها إلا يوم أن تهدد الشخصية المعنوية للأمة فى صميمها ، ليس الغزو العسكرى مهما ، لأنه من الأشياء السطحية ، يذكر التاريخ فى حالات كثيرة عدم جدواها ، إن الكثير من الأجانب قد دخلوا مصر بجيوشهم وأساطيلهم ، ولكن مصر قد احتوتهم بشخصيها المعنوية بحيث أصبح يقال « إن مصر مقبرة الغزاة » . وإن أسبرطة قد غزت أثينا عسكريا ولكن أثينا احتوتها حضاريا وفكريا . إن الغزو العسكرى يمكن أن يقاوم عن طريقة أجهزة الأعلام التى تفضح وجوده وتثير التحدى ضده ، ولكن الخطير هو ذلك الغزو الذى يهدد رمز الأمة وشخصيتها المعنوية .

إن أدب المقاومة العالمى يحاول أن يثبت الشخصية المعنوية للأمة ، لأنه يعرف أنها هدف العدو ويعرف مدى الخطورة فى ذلك التهديد ، إن الشخصية إذا كانت متمسكة برمزها فإن الغزو العسكرى يثير تحديها ويكون مثلة مثل « ميكروب » أجنبى قد تسلل إلى الجسد وأثار فيه عوامل التوتر والمقاومة .

ومن ثم كان هذا التأثير الذى عرفه العالم فى قصة « صمت البحر » لفيركور ، إنه لم يهاجم الأعداء ولم يصورهم فى صورة شريرة وقبيحة، ولكنه من خلال أسلوب هادئ ويتجه مباشرة إلى الداخل ، يصور ضابطا المانيا يعشق الموسيقى ويشترك مع القوات النازية فى غزوها فرنسا ، إن هذا الضابط الذى جاء للغزو يكتشف فرنسا ، إنه يحبها ، إنها تعنى عنده تلك الكتب الكثيرةالتى تتربع فوق الأرفف ، وتحمل أسماء فولتير وراسين وهيجو وبلزاك وفرانس وفلوبير وستاندال وباسكال وديكارت ، وغيرهم من أسماء كثيرة تمثل شخصية فرنسا ، إن هذا الضابط الفنان يشترك فى الغزو من خلال نظرية مثالية ، وهى زواج ألمانيا من فرنسا لكى ينشأ من اتحادهما روح جديد ، يجعل الشمس تشرق تشرق مرة أخرى على أوروبا ، إنه يرى إن فرنسا لا تقهر ولكن يجب أن تعطى عن رضا « إن ثراءها ، ثراءها العظيم ليس بوسع أحد أن يغزوه ، يجب أن يشربه المرء من ثديها ، يجب أن تقدم إليك ثديها بحركة الأمومة وعاطفتها ، إنَّ هذا هو اللحن الطويل ـ لحن اكتشاف فرنسا ـ هو الذى كان يثرثر به الضابط فى منزل الفرنسيين الذى كان يقيم به ، ولكن الفرنسيين كانا يلوذان بالصمت ويتصرفان وكأن الضابط غير موجود ، إنهما يحملان من القوة المعنوية شيئا لا يمكن وصفه ، إنهما يصمتان ولكنه صمت البحر ، إنهما على الرغم من الهزيمة يبدوان قويين شديدى الثقة بفرنسا ، متأكدين أن شخصيتها ستبقى وستبتلع الغزاة ، ويقدر لهما الألمانى هذه الكبرياء ويقول « إننى لأشعر بتقدير كبير للأشخاص الذين يحبون وطنهم » ، ولكنه مع هذا الحب لفرنسا لم يجرح وطنه ولم تشر القصة إلى جملة واحدة يهاجم فيها ألمانيا ، بل على العكس كان شديد الإعجاب ببلده ، يتصور الغزو رسالة تتحملها ألمانيا من أجل بعث فرنسا . ثم يتبين له وهم اعتقاده وأن الألمانيين لا يريدون بعث فرنسا ، ولكنهم يريدون القضاء عليها وعلى روحها بنوع خاص « ففى روحها يكمن الخطر كل الخطر » إنهم يريدون لها « أن تبيع روحها فى مقابل طبق من العدس » وحين تبين له ذلك لم يهاجم وطنه ، بل خضع لواجبه وكبت عاطفته نحو الفرنسية ، وغادر المنزل ملتحقا بإحدى الكتائب ، بينما هى غادرت صمتها الثقيل للحظة قصيرة قالت له فيها « وداعا » ، ثم تماسكت وأخفت عاطفتها وعادت إلى صمتها .

إنَّ اللجوء إلى الإنسانية ومخاطبة الشئ الجوهرى ، هو الذى يمكن أن يعطى لأدب المقاومة عندنا صفة التأثير والعالمية ، إنه بذلك يتجاوز المحلية الهتافية ، ويتجاوز وظيفة الإعلام ويجعل العالم يلتفت إلينا ، ويحس أن هنا وعيا وهنا لماحية لا تتعامل مع

الفن كما يتعامل مع الخبز اليومى أو مع المدفع ، إن وظيفة القوة قاصرة على الميدان وعلى مجابهة خطر حاضر ، أما وظيفة الكلمة فهى تتعدى الحدود الجغرافية وتخاطب المستويات العالمية ، بل تتعدى الحدود الزمانية وتخاطب الأجيال القادمة .

مـاذا لو أننا ترجمنا أدب المقاومة عندنا ، وماذا لو قرأه غير العربى بعاطفة غير عاطفتنا ، إنه سيسقط كل التفصيلات وكل الهتافات التى لا تهمه ، وسيبحث عن الخط الإنسانى العالمى ، وماذا لو أنه وجد الشخصية العربية فى مكوناتها الأساسية شاحبة وغير ممثلة ، هل سينفعنا أن نستجدى عاطفته ، وأن نخاطب شهامته فى أن يكون مع أصحاب الحق ، وهل سينفعنا حين ذاك كل النشرات وكل الأحاديث الصحفية وكل الأصوات الجهورية ، إن العالم لا يبحث إلا عن السمة المميزة فى الفن والتى تعطى طعما يختلف عن الطعوم الأخر .

الفن القصصى وأدب المقاومة

شاركت القصة فى مواجهة التحديات ، منذ أن كانت أسلوبا قصصياً فى مقالات « عبد الله النديم » ، إلى أن أصبحت عملا فنيا ، له ذاته المتفردة .

وواكبت الإنسان العربى فى استكشافاته ، ومحاولاته الدائبة بحثا عن شخصيته ، وكانت تتخذ من المواقف ما يتفق واللحظة الراهنة والوضع التاريخى المحدد .

فقد كانت ثوريتها فى أوائل القرن العشرين، وعند جيل الرواد ، ذات طابع فردى ، وينتهى بصاحبه إلى طريق مسدود ، قد يكون السلبية ، أو الانتحار ، أو الاستسلام . إن المصلح فى قصة « حديث القرية » لمحمود طاهر لاشين ، لا يستطيع أن يقاوم كتائب الناموس ، ويهيب به صوت فى داخله ، بأنه نشاز ودخيل ، فيستسلم ، ويترك الفلاحين يتبعون شيخهم فى الظلام . وأن الفتاة الوحيدة فى رواية « حواء بلا آدم » للاشين أيضا ، ينتهى بها الأمر إلى الانتحار ، وسط أنانية الطبقة الارستقراطية وسلبية الطبقة المتخلفة . وأن السجين ـ فى قصة لحسن محمود تحمل هذا العنوان نفسه ـ لا يجد إنسانا من حوله يصغى له ويتفهم مأساته ، فيشكو إلى الوجود وإلى القوة المطلقة وراء هذا الوجود .

وكانت القصة فى ذلك تعبر عن لحظتها التاريخية ، فقد كانت الثقافة وقفاً على أفراد قلة ، وكان الوعى بالظروف منحصراً فى هؤلاء القلة ، على أنه حين أمكن للتعليم ، أن يقطع أشواطا ، وأمكن للجامعة أن تخرج أفواجا ، إذا بنا نطلع على نماذج قصصية لا تركز على فرد ، يشعر بالعزلة بين مجموع لا يتفهمه ، وإنما تحاول خلق روح جماعى يستقطب نشاط شخصيات القصة ،كما فى محاولات الفلاحين فى « الأرض » للشرقاوى ، وكما فى كفاح الطبقة المتوسطة فى ثلاثية نجيب محفوظ .

ولكن النبرة الحزينة المستسلمة ، ظلت هى الغالبة على النتاج القصصى ، فقد كانت القصة تكتفى بتصوير الإنسان الطيب المسالم ، أو تسحب نظرة ميتافريقية على الحرب ، على أساس أنها تفسد العلاقات الإنسانية .كما نرى فى قصة « الزجاجة » لصبرى موسى ، أو قصة « غارة » لفاروق خورشيد ، أو قصة « ابنتى والأسطول السادس » لعبد الرحمن فهمى .

وفجأة ترتفع هذه النغمة وتتخذ طابع الجهارة والصراخ قبل نكسة ١٩٦٧م بقليل ، فمن وحى الاستعداد للمعركة وارتفاع درجة الحماس ، ألفت قصص فيها

أقدام وحيوية بل وفيها « اعتداء وبطش » ، فإذا بنا نقرأ عن العجوز الذى يتحدث عن هرب الباخرة الأمريكية ، فيدوى صوته فى جنبات البحر « والله زمان يا سلاحى » (قصة « الطوربيد البشرى » لحسن محسب) ، أو العجوز الذى يحمل السلاح دفاعا عن جمهوريته (قصة « الجمهورية » لضياء الشرقاوى) أو الذى يعتز بحبه رمل من يافا ، ويغرى ابنه بتشديد قبضته عليها (قصة « حبة رمل » لمحمود حسن العزب) .

وكانت هذه النبرة العالية ، هى المقابل الفنى لمنطق السياسة فى ذلك الحين ، فقد بعدت عن التقدير الصحيح لظروف المعركة لتقع فى علو الصوت واستعراض العضلات .

وما إنْ تكشفت معركة سنة ١٩٦٧عن النتيجة الحقيقية والحتمية ، حتى أصيب الساسة بالحيرة والتخبط ، وانصرفوا عن ميدان المعركة إلى التقاعد ، أو إلى الحياة الأخرى .

وكذلك كانت القصة بعد النكسة ، فكثير من الأدباء سكت وقنع بالانتحار الأدبى ، وجاءت كتابات من استمروا فى الكتابة ، مسربلة بجو من الغموض والحيرة ، يجد فى أدب ما بين الحربين _ وخاصة أدب كافكا _ النموذج المثالى ، فقد كان كافكا لا يجد فى العالم الخارجى حلا لصرعاته فجاء أدبه يصور عالما متناقضا متوترا . إن قصص إبراهيم منصور ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وأحمد هاشم الشريف ، وإبراهيم عبد العاطى ، وعبده جبير تصدر عن عداء لواقع لا يقدم لهم الخلاص ولا يحمل لهم أملا فى الخلاص . إن التوجس والريبة واليأس هى معالم هذه القصص .

إن التأرجح بين الادعاء فى أدب ما قبل النكسة وبين اليأس فى أدب ما بعد النكسة ، يعكس فقدان الموقف الفلسفى وضعف الوعى العام عند جيل النكسة ، بينما نجد رجلا كنجيب محفوظ يسير على أرض ثابتة ، ويتحرك من خلال وعى ، يحميه من الاستجابة التلقائية للمؤثرات الخارجية ، ومن ثم لم يختلف أدبه قبل النكسة عن أدبه بعدها لأنه كان يحس بها قبل أن توجد ، ويكتب عنها قبل أن تصير حقيقة واقعة ، ومن هنا لم تستطع الادعاءات ولا الهتافات أن تحول بينه وبين كتابة « الشحاذ » و« الطريق » و « ثرثرة على النيل » .

وقد أسرف جيل النكسة فى التعبير عن الغربة والعبث ، بحيث أصبح من الاستظراف أن يردد هذه العبارات ، ولو لم يحس بها . ولكن بعضا من القصاص تجاوز

هذه الخطوة وتطلع إلى شئ جديد فالكاتب « محمد هويدى » يكتب عن عالم الاضطراب والضياع ، ولكن نحس بالتفاؤل ينمو تحت الأنقاض ، فالحياة مستمرة ، ولن تنتهى ، إن المكالمة الخارجية والمجهولة فى قصته « الساعة الواحدة و ... » تسوق إليه امرأة دون أن يعرفها يستولدها طفلا جديدا . وفى قصته « الحفلة » يعلو طوفان من الدماء ، فيغرق الإنسان والزرع والحيوان ، ولكن امرأة حبلى يقودها عجوز إلى ربوة عالية تظللها نخلة ، ثم يبحث لها عن ذكر .

ومثل هذا نحسه فى بعض قصص « عبد الحكيم قاسم » ، إنه فى « شجرة الحب » ينجح فى تصوير الحرمان ، والتكتم فى نفوس الفلاحين ، ولكنه تكتم ملئ بالحركة وبالغليان ، إنها حركة تحت السطح وتوشك أن تطل ، وتأتى الفقرة الأخيرة من القصة فيتفجر كل شئ « الليل الريفى مائة عين عمياء ، مائة ألف نجمة مرتجفة، مائة ألف أذن مشرئبة ، الطبيعة الساكنة ، الطبيعة الحبلى بالآلاف من الهمهمات والوسوسات والفرقعات ، تشهق مبهرة مكتومة ... ربما جنادب تحفر بسيقانها المنشارية فى طراوة الثرى ، ربما فراشات غضة تثقب شرانقها ، أو لوزات تفتق عن نوراتها . فى هذا الليل ما أشوق كل المخلوقات للصبح ، للنور ، حتى تزدهى أوراق النوار ، وأجنحة الفراش » .

إن القصة ـ إذا استثنينا القليل ـ تنحاز إلى الجانب السلبى ، الذى يترك الغاصب ويلجأ إلى داخله يتطهر من ذنوبه ويذرف دموعه ، لقد فرض علينا ظرفاً تاريخياً قاسياً ، جعل الحزن جزءا من شخصيتنا ، إن تقديس الأموات ، وحب النياحة ، وزيارة القبور ، واللون الأسود والغناء الشجى ، وغير ذلك من مظاهر يعددها علماء الاجتماع ، إن كل ذلك يشكل الشخصية المصرية .

ومن أجل ذلك جذبتنا التيارات ، التى تتواءم وهذه الشخصية فوجدنا حبنا عند كافكا وبيكت ويونسكو . كما وجد الرواد أنفسهم عند أصحاب الواقعية النقدية ، الذين يهتمون بإبراز جانب القبح فى الإنسان . إن محمود تيمور يحتج على من يتهمه بإبراز جوانب المجتمع السيئة ، بقول يسنده إلى زولا « نظفوا بيوتكم فأنظف قلمى » .

يوسف السباعى والفن القصصى

- ١ -

يعتز يوسف السباعى بأنه كاتب حب ، وأن ثلاثة أرباع قصصه - كما يقول فى مقدمة (اثنا عشر رجلاً) تتلخص فى أن (كل شئ ماخلا الحب عبث) ، ويكثر فى قصصه من معنى التضحية والحرص على سعادة الطرف الآخر ، فالمحب فى قصة (رجل وظلال) حين يكتشف أن محبوبه تحب صديقه ، لم يصب بالمرارة بل دفعه الحب الصادق إلى إسعادها وإلى التساؤل : « إذا كنت أحبها ، ولم يتح لى القدر أن أكون أنا نفسى سبب سعادتها ، فلم لا أعاونها على الظفر بالسعادة ، لم لا أكون عوناً لها على الحياة ، لم لا أحبب إليهانفسى ؟ أم لابد لذلك من أن تهب لى نفسها ، لم لا أحاول أن ألتمس سعادتى عن طريق سعادتها وهنائى عن طريق هنائها ؟ » .

والتضحية فى قصة (رجل عبقرى) تتخذ شكلاً آخر ، لقد ضحت من أجله حتى الموت ، وأصبح حبها هو دافعه إلى إظهار نبوغه ، لقد جعلت منه إنساناً آخر ، إنساناً يتأجج فى داخله حب لا تخمد ناره ، وتجيش فى قلبه عاطفة لا يملك الزمن إخمادها ولا تستطيع الأيام محوها ، إنساناً يعيش روحاً طاهرة خلت من أدران الأرض وشوائبها ، أجل لقد علمتنى معنى الحب وجعلت منى - كما يقولون - رجلاً عبقرياً .

فالحب عند يوسف السباعى تضحية وقوة دافعة إنه يرتبط بمعنى الفروسية ، وهو من هذه الناحية يقترب من مفهوم الحب عند العرب قبل عصور الضعف ، حيث كان الحب من مقومات الفارس والجانب المكمل للشجاعة ، ومن هنا يكثر فى قصصه الاستشهاد بالعشاق العرب ، والمحب فى أكثر الأحايين يقترب من العاشق العذرى حيث يهمل نفسه ويهيم على وجهه ، بل إن الجنون فى الحب نوع من التميز ، والعاشق المجنون يختلف عن الرجل العادى فى شدة الحساسية والتنبه لأدق الأمور .

يقول يوسف السباعى عن أحد هؤلاء فى قصة (رجل ورسالة) : « لقد احترمت المجانين منذ لقيتك وكرهت رؤية العقلاء » ، بل إن التشابه قد يصل إلى حد الطريقة والبناء الفنى ، إن قصص العشق العربى قصص شعبى يحتفى بالمبالغة ومحاولة انتزاع إعجاب القارئ ، والتنقل به من مفاجأة إلى مفاجأة وتدخل الصدف، والإيمان بمعتقدات غيبية تفرض نفسها على سير الأحداث ، ويوسف السباعى من هذه الناحية

يرتفع بدرجة حرارة القارئ حداً يصل به إلى نسيان نفسه وواقعه ، إنه يشيد فى عبارات ساخنة ، بنوع من الرجال يستشهدون فى سبيل الحب ، ويقدمون له القرابين والتضحيات .

أما الحب الأسرى عند يوسف السباعى ، فهو بمعنى الدفء والاستقرار ، إن خير ما يتمناه لابنته (بيسا) أن توفق لهذا النوع من الحب « إن كل ما أملكه نحوك يا بنيتى هو أن أدعو الله أن يوفقك إلى الزوج الصالح ، الذى يهئ لك حياة راضية ، تلك هى خير ما يمكن أن يتمناه إنسان لامرأة » .

ومن هنا يكثر فى قصصه هذا النوع من العائلات المتآلفة ، حيث يسود التسامح والطيبة المصرية ، ومن ثم لا نجد عنده ـ إلا نادراً ـ ذلك الجو القاتم ، وتلك الهزات العنيفة ، إن الفرق يتضح حين نقارنه بإحسان عبد القدوس ، فالأخير تكثر فى قصصه الانحرافات والأمراض النفسية والشذوذ ، يندر أن نجد عنده نسمة رقيقة ، لمسة رومانسية ، إلا قد أحيطت بجو من التوجس والتآمر والإحباط ، ويحس القارئ بأنه فى عالم بعيد عن عالم الأسرة المصرية العادية ، حيث يلعب الإيمان بالواجب دوره الكبير فى كبت النزوات ، أما يوسف السباعى فهو يقترب من الأسرة المصرية ، فلا خيانة ، وإن كانت فإنه ينزل العقاب بفاعلها ، ويفعل ذلك بسرعة وعلى حساب فنية القصة ، إنه من هذه الناحية يؤثر الجانب الخلقى على الجانب الفنى ، وهو منطقى فى ذلك مع فهمه للقصة ؛ وأنها وسيلة للتربية والتقويم ، أو كما قال فى مقدمة (اثنتا عشرة امرأة) : « فالقصة أشبه ما تكون ببرشامة .. يستطيع أن يضع فيها الكاتب أفكاره وآراءه ويسهل لقارئه بواسطتها ابتلاعها دون أن يحس فيها ضيقاً ولا مرارة » .

حقا ما إن يلوح فى القصة شبح خيانة ،حتى يتدخل القاص ويفرض من أعلى عقابه ، لقد أراد الرجل فى قصة (رجل كافر) أن يعبث بمقدسات الأسرة ، فكانت هذه النزوة منه سبباً فى وفاة ابنه ، إن الكاتب يستطع أن يتدخل فى مصائر شخصياته ما دام يحس أنها من صنع يده « أنا خلقتها وأنا أعاقب فيها من أعاقب وأعفو عمن أعفو » ولكن يوم أن يختفى هذا الإحساس ، لا يستطيع المؤلف حينذاك أن يتدخل فى شئونها وهنا يتغلب الجانب الفنى على الجانب الخلقى ، هذا إن تعارضا ، وليس حتماً أن يتعارضا عند الفنان الموهوب .

- ٢ -

والعاطفة الوطنية عند يوسف السباعى قوية ، فهو بدءاً من قصصه الأولى لا يترك مناسبة إلا ويتغنى بحب وطنه ، بل يحاول أن يخلق تلك المناسبة ، إن الشاب المصرى فى قصته (امرأة صابرة) يهمس فى أذن حبيبته حين آن له أن يعود إلى بلده ، وأن يصطحبها معه فيقول : « سنعود سوياً إلى مصر ، مصر الجميلة العزيزة ، أؤكد لك أنك ستحبينها كما أحببتنى ، ستحبين نيلها العذب القوى ، يمتد فى بساطة وهدوء ، ينساب بين بطاحها فى ثقة واعتداد ، كأنه السيد الكريم المحبوب ، وحقولها المترامية الخضراء تهز أطرافها نسمات خفيفة .. ستحبين أهلها الكرام الطيبين ، ستحبينها كما أحبها أنا ، لأن كل ما فيها يحب » ، وإن الشهيد فى قصة (الرجل) يترنم بكلماته الأخيرة حباً لمصر : « قل لمصر تقر عيناً لأنها لن تهون وفى صدورنا قلب يخفق وعرق ينبض .. قل لمصر إنها لن تضام ، إن فى أجسادنا أرواحاً تتوق للتضحية ، وتتلهف على الفداء » .

ويخلص يوسف السباعى لهذا الاتجاه بطريقة واضحة بعد قيام ثورة ١٩٥٢ م ، فكانت رواياته (رد قلبى) ١٩٥٤ م ، و (طريق العـودة) ١٩٥٧م ، و (نادية) ١٩٦٠ م ، و(جفت الدموع) ١٩٦١ م، و(ليل له آخر) ١٩٦٣ م ... ومسرحيته (أقوى من الزمن) ١٩٦٥ م ، ومسرحيته (ابتسامة على شفتيه) ١٩٧١م تسجيلاً دقيقاً لكل الأحداث الوطنية كالصراع بين العهد القديم والعهد الجديد ، وقضية فلسطين ، والعدوان على بور سعيد ، والوحدة مع سوريا ثم الانفصال أيضاً ، وبناء السد العالى ، ومعركة الكرامة .

وهو لا يذكر هذه الأحداث بطريقة تاريخية جافة ، وإنما يذكرها بطريقة فنية تختلط فيها العاطفة الوطنية بالعاطفة الإنسانية ، فشخصيات رواياته يحبون ويأكلون ويدافعون عن مصيرهم ، وهو يعرى النفوس فى ساعات ضعفها وساعات قوتها ، إنه لا يقدم عماراً فى رواية (ابتسامة على شفتيه) فى صورة مثالية ملحمية كما ترى فى قصصه الأولى ، ولكن يقدمه فى صورة من ينظر للأشياء نظرة شمولية ، ويتردد قبل أن يقـدم لأنـه يدرك واقعه ويعرف أن المقاومة الفردية لا تجدى ، إنه يقول : « أنا حائر يا يحيى ، أشعر بالضباب من حولى ، ولا أكاد أعرف طريقاً لخطاى ، ليس فى ذهنى سوى الصورة القديمة القاتمة وبعدها العجز واليأس وأصوات مختلطة متنافرة أشبه بصرخات

المجانين » ، ومن ثم لا ينظر يوسف السباعى إلى الأشياء نظرة واحدة، ففى ص ٧٥ من هذه الرواية، ومن خلال حوار موضوعى ، يكشف عن دخيلة بعض الفلسطينيين الناقمين على العرب ، لأنهم أضاعوا بلادهم ويناقش حججهم ، وهنا نصل إلى وسيلة فنية فى روايات السباعى وهى اعتماده على عنصر الحوار فى مناقشة القضايا وتحليل الأفكار ولكن الحوار قد يطول ، فيكون على حساب الأثر الفنى للرواية ، ففى الفصل المعنون (بجوار المائدة) يمتد الحوار بين أسرة الشيخ عبد السلام ، فيشغل أكثر من عشر صفحات ، حول موضوعات متشعبة .

وعمار حين يضطر للقتال لا يفعل حباً فيه أو بدافع من روح البربرية ، فهو إنسان قبل كل شئ ، يأمل فى بيت هادئ وحياة آمنة « ولكنه يحارب لأن الصهاينة خطر على كل ما هو إنسانى ، أنت أروع ما فى الحياة يا أمى ، وأنا أحارب من أجل الحياة ، ومن أجل كل ما هو جميل فى هذه الحياة » ، والسباعى يتحكم فى عواطفه فلا يجعلها تنضج بالعنصرية ضد العدو الرهيب ، مع أنه قدم لنا أفعاله الشنيعة من بقر للبطون وقتل ونهب وأسر ، إن الفلسطينى يقاتل وهو يتألم ، ويحارب لأنه مضطر إلى ذلك ، وهذا العنصر يعطى أدب المقاومة نزعة إنسانية ، تستطيع أن تقنع العالم ، وتستميله لمواقفنا .

ـ ٣ ـ

ويوسف السباعى كاتب ساخر ، إنه دائماً يبحث عن الجانب الفكه ، والمرح عنده نوع من الذكاء ، والشخص المرح شخص ذكى خفيف الروح ، مثل عم شحاته الكفراوى ، فى قصته (رجل وظلال) الذى يقدمه على أنه نموذج للشخص المحب للحياة ، ويقول عنه : « فأنا لا أحترم بعد الرجل الذكى ، إلا الرجل المرح الخفيف الروح ، ولا أظن أن هناك فارقاً بين الرجل الذكى والرجل المرح ، فالذكى لابد أن يكون مرحاً ، والمرح لابد أن يكون ذكياً ، وليس أدل على الغباء من التزمت وتصنع الوقار وادعاء الهيبة » والمرح عنده مرتبط بفلسفة عن الحياة ، ففى قصة (رجل مهرج) يخاطب إحدى الفتيات التى ترى فى السخرية نوعاً من التهريج فيقول : « لا تقولى مهرجاً ، بل قولى فيلسوفاً ، إن الدنيا ملأى بالأحزان ، فهل هناك أقدر من امرئ استطاع أن يبدد من الدنيا بعض أحزانها ، وأن يهيئ للناس من الضحك ما يغسل به هم قلوبهم ؟ هل تسمين مهرجاً ذلك الذى يستطيع السيطرة على نفوسنا ، فينتشلها من حلكة الضيق والتبرم ، ليغمرها فى أضواء الفرح والمرح » ، وروح المرح يبدو عند يوسف

السباعى فى إهداءاته الظريفة ، إنه يهدى كتابه (اثنتا عشرة امرأة) إلى أحد أصدقائه فيقول : « أهدى إليك دستة نساء ، وأنا أحس فى قرارة نفسى أنه إهداء مفزع فالرجل منا لا يكاد يحتمل امرأة واحدة فما بالك بدستة ، دستة مرة واحدة » ، ويهـدى كتابه (ست نساء وستة رجال)إلى ولديه فيقول : « إلى بيسا وإسماعيل ... لكل منهما نصف دستة » ، وروح السخرية تبدو حتى فى أكثر الأمور جدية ، إن روايته (ابتسامة على شفتيه) تتعرض للمقاومة الفلسطينية وتقدم (عماراً) كشخصية جادة عابسة، جعلتها الأحداث لا تعرف الابتسام ، ولكن يوسف السباعى يخلق فرصة تخفف من هذا الجو العابس ويستعرض فيها الفكاهات « التى كان يتداولها الناس عقب هزيمة الجيش المصرى فى نكسة حزيران .

ويوسف السباعى يسخر برفق ولا يميل إل التجريح ، وقد كشف عن طريقته هذه فى كتابه (من وراء الغيم) حين انتقد « النكات » المريرة الهدامة ، فقال : « إنى أحب خفة الدم ، ولقد كان أكثر ما يمتعنى أن أرى أو أكتب رواية مضحكة ، ولكن نكت هذه الأيام كرهتنى فى التنكيت وفى خفة الدم ، حتى بت أرى ثقيلاً صامتاً خيراً من خفيف يروى نكت هذه الأيام السخيفة » .

ويوسف السباعى لديه إحساس عجيب بمشاعر القارئ ما إن يحس بأن الملل قد بدأ يتسرب إليه حتى ينبهه إلى نفسه ، ويشاركه فى الأحداث ويسائله، إنه فى قصة (رجل وظـلال) ما إن يحس بطول السرد حتى يثور سؤال « هل يضايقك رائحة البصل ؟ » أو « أأصنع لك قدحاً من القهوة ؟ » فيبدد الملل ، إنه أسلوب النديم الذى يحرص على إرضاء القارئ .

والسخرية عند يوسف السباعى لا تقتصر على جانب التسلية وإمتاع القارئ فحسب ، بل إن لها جانبها الهادف الذى يرتبط بمفهوم القصة عنده وأنها تفيد النشء وتقيهم شر التخبط والانحراف كما جاء فى مقدمة (اثنا عشر رجلاً) فالسخرية عنده هى سلاح للتقويم وإصلاح للشاذ كمانرى فى مسرحيته الساخرة (وراء الستار) فقد تناول فيهامعظم قطاعات المجتمع وخاصة الصحافة بالنقد ، فنقد السينما والإذاعة والأحزاب والوزارة والكتاب وهاجم الانتهازية والتملق والسطحية والغباء ، وكل ذلك بأسلوب ساخر ومتعدد الوسائل ، فتارة يلجأ إلى اللفظ يتلاعب به ، وتارة يلجأ إلى موضوع مقابل يثير الضحك كالخلط بين حديث الإذاعة عن الكرة ، وحديث تأليف

الوزارة ، وتارة يلجأ إلى لوحات « كاريكاتورية » ساخرة ، فرئيس التحرير يقترح على المحرر أن يرسم وزير المالية وكأنه طبيب ولادة وأمامه جبل مكتوب عليه « خزانة الدولة » ، والوزير يمد يده فى بطن الجبل فيخرج فئراناً ، وتحت الصورة تعليق « طبيب الولادة الذى لا يولد إلا فئراناً » ، ولكنه فى كل ذلك لم ينجرف إلى التجريح ، ولم نجد فى أسلوبه المرارة ، ولا روح اليأس والتشاؤم ، ولكنه يكتفى بالسخرية من فرد أو صفة ، ولا يعنى نفسه فى البحث عن الأسباب وتتبع الجذور .

ـ ٤ ـ

يوسف السباعى معنى أساساً بأن يكون للقصة هدف ، وإذا خلت من ذلك فهى أشبه (بالبرشامة) الفارغة على حد تعبيره . ولكن الهدف ـ أو الفكر عنده بوجه عام ـ غير متعال على القارئ ، ولا متجاوز لمشكلاتنا اليومية ، إنه لا يحلق مع مشكلات ميتافزيقية حول الوجود أو الكون ، ولا يطرح مسائل تثير القلق وتقدح الذهن ، وهو لا يتحاور بأسلوب متوتر ملئ بالمتناقضات . ولكنه يتناول الأمور التى تهم الرجل العادى ، ويطرح للنقاش مسائل عادية مما نلتقى به فى حياتنا ، ومما يتفلسف به سائر الناس . ومن هنا نلتقى عنده بالحكم الشائعة وبالأبيات الشعرية وبالاقتباسات العربية القديمة ، وبالأمثال الشعبية المتداولة . هى حقاً أفكار تبصر بالطريق السليم ، ولكنها تبقى مسائل ملتصقة بالواقع وغير متجاوز الهموم اليومية ، والفيلسوف عنده هو الذى يذهب عن الناس أحزانهم كما فى قصة (الرجل المهرج) ، أو هو الشخص الذى يضحى من أجل الآخرين كما فى قصة (رجل وظلال) .

وأفكار يوسف السباعى واضحة وملموسة وتدرك للوهلة الأولى ، فلا غموض ولا تعقيد ، وتؤدى بطريقة مبسطة ، فكثيراً ما يبدأ قصصه بعرض سردى للفكرة ، ثم يحاول أن يستدل عليها بذكر الأحداث وعرض الشخصيات ، وهذا يتفق مع نظرته للقصة ، وأنها « حوادث من الحياة أضيف عليها بعض التنميق والتحوير » وتلك الطريقة واضحة فى كثير من قصصه بحيث يصعب الاقتصار على مثال واحد . ويمكن أن نرجع إلى قصصه (امرأة ورماد) و (رجل وظلال) و (امرأة وظلال) ، وهو فى عرضه لأفكاره يحاول أن يكون تعليميا يلجأ إلى الشرح ، والتبسيط وضرب الأمثلة وعقد المقارنات ، وتكثر فى قصصه الصدف إن كان فى بعض الأحيان يحاول أن يجد لها مبرراً ، كعالم الحلم الذى يحطم كل مقياس (قصة امرأة نائمة) أو عالم الخيال المتحرر

من كل منطق (قصة امرأة محرومة) حيث تستعيض امرأة عن واقعها ، الذى حرمت فيه من الزواج والابن بواقع من صنعها ، ولكن هل ثمة فارق بين العالمين ؟ إن المؤلف يتساءل : « ما هو الجنون ؟ وما هو الحد الفاصل بين العاقل والمجنون ؟ » .

ولكن تحدث نقلة فى روايته (السقامات) ، إن يوسف السباعى أساسا كاتب روائى ، ومعظم قصصه القصيرة مشروع روايات ، إذ تكثر فيها التفصيلات والمحاورات والاستطرادات ، ولا توجد فكرة تعرض لها فى قصة قصيرة إلا وحاول أن يعرضها فى رواية بإفاضة . ولكن روايته (السقامات) تختلف عن كل ما كتبه فى قصصه القصيرة ، إنها تتعرض لفكرة فلسفية وهى مواجهة الموت واستكناه جوهره ، هى فكرة بعيدة عن إدراكات الرجل العادى الذى ينظر إلى الموت كشئ مفزع ، أو كانتقال إلى دار أخرى ، ومن ثم نجد فى عرضه لأفكاره الفلسفية على لسان السقا والمطيباتى وغيرهما من البسطاء ، شيئاً من التنافر ، إننا لا نستسيغ الحوار ولا الأفكار التى تأتى على لسان شحاتة أفندى أو المعلم شوشة أو ابنه سيد ، ولكن إذا تغاضينا عن هذا واعتقدنا أن هذه الأفكار هى أفكار يوسف السباعى ، لوجدنا أنفسنا أمام فلسفة تحاول أن تحل عقدة العقد .

إنه فى هذه الرواية يحاول أن يزيل كل الأوهام التى هى من صنع أنفسنا ، وأن يجعلنا نواجه الحقيقة عارية مهما كانت قسوتها ، إنه يريد أن ينظر إلى الموت نظرة مادية خالية من العواطف ، لقد اختطف الموت زوجة شوشة وهى شابة يحتاج إليها زوجها وابنها وأمها الضريرة ، وصنع فى حياة هؤلاء مأساة لا تندمل ، يحس بها سيد الصغير ، حين يختلس نظرة فيجد أباه جالسا فوق فراشه الملاصق للنافذة متكئاً على حافة النافذة ، متطلعاً ببصره إلى السماء ، ويدفع من صدره دخان سيجارته فى نفس طويل ، أو يجد جدته تجلس مطرقة ساهمة وأمارات الحزن ترتسم على وجهها ، لقد تسلل إليهم هذا الشئ الغامض المجهول ، فأصاب حياتهم بالرعب والحزن ، ولكن شخصاً جديداً يدخل حياتهم هو شحاتة افندى المطيباتى فى الجنازات ، الذى اعتاد مصاحبة الأموات والسير فى جنازتهم ، والموت عنده هو « موسم شغل » يدر عليه الرزق ، فيحاول شوشة أن يتغلب على الموت وأن يواجهه فى معركة مباشرة ، لقد دخل المقابر ، وسار فى الجنازات حى اعتاد الموت ، وأصبح مثله مثل الولادة والزواج وسائر أطوار الحياة ، واعتنق فلسفة شحاتة « إن وجه الأرض متغير ، وإن مركبات هذا الوجه من مختلف الكائنات محدد وجودها بفترة معينة ، لها بداية ونهاية ، وإن ابن آدم لا يزيد عن أن يكون أحد مركبات

وجه الأرض ، فوجوده لفترة معينة حكمه فى ذلك حكم المقعد الذى يجلس عليه والقطة الجالسة أسفل المنضدة ، وأنه لابد من الانتهاء ليحل محله سواه ، ويأخذ مكانه فى الوجه المتغير ، ولكن ابن آدم المغرور يكره أن يقارن نفسه بالمقعد أو بالقطة أو بأى مخلوق من المخلوقات ذات البقاء المحدود ، وهو يكره الموت ويأبى قبوله ، كنهاية محتمة ويأبى إلا إحاطته بأوهام كريهة ومناظر مفجعة ، ويرفض تعوده وترويض نفسه عليه » .

إن الرواية صرخة احتجاج على أشياء غير مفهومة تخلو من المنطق ، وإن كان الإنسان يحاول أن يحيطها بشئ من المبررات حتى يحفظ لنفسه التوازن ، الصدفة هنا تختلف عما كانت عليه فى قصصه القصيرة ، لقد كانت من قبل تمر كما تحدث فى الحياة ويحس القارئ أنها بعيدة عن مجال الوعى والسيطرة وأنها قد أخلت بالعمل الفنى ، إذ أقحمت أشياء تحل بها عقدة القصة ، أما هنا فى تلك الرواية ، فإن المؤلف أعطاها بعدها الفلسفى ، إنه لم يتركها تمر عابرة بل حملها الكثير من صيحات الاحتجاج ؛ لقد كان يتقبلها من قبل كما كنا نتقبلها نحن فى الحياة ، ولكنها الآن وسيلة للتمرد إزاء منطق غير مفهوم ، إن سيد الصغير كان يمنى نفسه بأن يسقط الجدار على المعلمة زمزم الجشعة ، ولكن بدلاً من أن يسقط عليها يسقط على والده الشهم ، لقد رفع سيد رأسه بالاحتجاج ودخل فى منطقة التمرد بدلاً من الرضوخ التام .

ويبدو أن طبيعة الموضوع قد فرضت على يوسف السباعى أن يغير من اتجاهه ، فنحن هنا على عكس طريقته إزاء فلسفة قابضة وحزينة ، وإزاء جو ملئ بالجماجم والعظام وتراتيل الموتى ومراسم الدفن ، وشبح الموت يخيم على القصة ولا غرو فهو عقدتها ، ومن هنا نلتقى بشخصيات متجهمة وعابسة ، والحب هنا لا يحتل مساحة كبيرة كما هى عادة السباعى ، بل يلمع لمعة سريعة وكأنه خلسة مختلس وتبقى شجرة « تمر الحنة » تذكاراً بالخضرة، ولكن أين ؟ إنها كما يقول فى نهاية القصة : « بين فقر يباب كأنها واحدة للتذكر والوفاء فى صحارى النسيان والقطيعة والإهمال » .

ـ ٥ ـ

أخلص يوسف السباعى لمفهوم جيله عن القصة ولم يكن إخلاصه مجرد مسايرة ، بل كان عن وعى، حقاً إنه لم يترك لنا كتاباً عن النقد ، ولكننا نستطيع أن نتعرف على آرائه ، مبثوثة فى أعماله الأدبية ، وخاصة مسرحية (وراء الستار) حيث يدور حوار بين كاتب القصة ومحرر الصحيفة الذى يحاول أن يختصر من القصة ، فيقول له الكاتب :

« وهى جلباب تريدون تقصيره ، أم مترين بفتة هذه قصة لها حبكة ولها بداية ونهاية وحوار مضبوط فى موضعه » ، وحين يناقشه المحرر بأنه يمكن اختصار حديثه عن الليل والطبيعة وأصوات الغربان واليوم يجيبه بأن : « هذه أشياء تصويرية إيحائية .. إنها ثوب فشيب تلتف به القصة، وبغيره تصبح جافة عارية ويذهب رونقها وبهاؤها » ، وحين يصل المحرر إلى تعبير « ذكريات الماضى الغابرة البائدة » يرى بأن يكتفى الكاتب بأحد المترادفين ، فيرد عليه بحدة : « ليست المسألة مسألة كفاية أو عدم كفاية إنها مسألة الرنين الموسيقى للكتابة ، إن الجملة تصبح بدون ذلك « قرعة » انظر الفرق بين « ذكريات الماضى الغابرة البائدة » وذكريات الماضى الغابرة فقط ، إنها تفقد رنينها وفخامتها ، وفى موضع آخر يدور الحوار نفسه مع كاتب آخر يشرح للمحرر أهمية السجع غير المتكلف وأهمية التضمين البليغ .

وقد أخلص السباعى لآرائه هذه عن القصة ، ولكن هذا الإخلاص قد يكون ضد مصلحتها ، حين تند بطبيعتها عن وسيلة أقرب إلى الشعر والنثر الفنى القديم كالتضمين الذى يهتم به السباعى ، والذى يبدو واضحاً فى الاستشهادات الشعرية الكثيرة ، والذى يحد من حركة القصة ويوقف استرسال القارئ مع الحدث .

أما الوسائل الأخرى التى هى قريبة إلى طبيعة القصة، وبنوع خاص ما يسميه (الوسائل التصويرية الإيحائية) فقد استطاع من خلالها أن يخلق الجو المناسب للقصة . ففى قصة (امرأة وظلال) يحاول أن يربط بين موضوع القصة (امرأة تعيش مع ظلال الذكريات) وبين الطبيعة ،حيث كان الوقت قبيل الغروب وقد تسللت الظلال من النافذة وهبت نسمة خفيفة من أنسام الصيف الهادئة ، وبدا وجه المرأة من خلال الظلال وقد كست عينها سحابة من دموع .

وفى قصة (رجل مهرج) يجعل رابطة موحية بين دقات المطرقة على المسرح ودقات قلب العاشقة ، التى تنتظر الحبيب ، ولا شك أن حصر الأمثلة سيكون شاقاً لأن هذه وسيلة محببة عند السباعى، ويمكن أن نرجع إلى القصص (رجل كافر) و(رجل ورسالة) (رجل خاطئ) للاستشهاد على ذلك .

ويوسف السباعى حريص على شد انتباه القارئ ، إن القصة المثلى عنده هى (حادثة) يضيف إليها القاص شيئاً من (التهويش) ويجعل لها خاتمة فيها الكثير من الغرابة ، كما شرح لإحدى شخصيات قصصه ، ونحن إذا تركنا هذا التعبير الأدبى ولجأنا

إلى تعبير آخر لقلنا : إن القصة المثلى عنده هى التى توهم القارئ ، ومن ثم تعددت وسائل الإيهام أو (التهويش) عند يوسف السباعى ، وهذا هو السر فى أن وسيلته المفضلة هى اللجوء إلى شكل الرسالة فى كثير من قصصه حتى يوهم القارئ بصدق ما يحكى وأن صنيع الكاتب لا يعدو نقل الحكاية، ويستمر فى الإيهام ولا يقطعه إلا فى صيغة استفهام أو نهى أو أمر ، إنه فى قصة (رجل كافر) يروى صديقه الحديث ، وحين يصل إلى نقطة مشوقة يلفت نظرمحدثه بهذه الجملة « لا تتعجل بسؤال من تكون هى ؟ » وفى قصة (امرأة شريفة) تقطع حديثها متسائلة : « هل يهمك إن تعرف كيف سلكته أول مرة ؟ هل تظن هذا من مستلزمات القصة ؟ » .

ويكثر فى قصص يوسف السباعى تصوير جوانب الطفولة والشقاوة ، فتخيلات سيد الصغير فى رواية (السقامات) حول القربة التى نطت فوق النخلة، شئ يثير المتعة ، و(أنكل جو) فى قصة (رجل مغرور) يعود طفلاً مع الصبية الحسناء وينسى وقار الأربعين لكى يركب معها دراجة ومىّ فى رواية (ابتسامة على شفتيه) تعود بالذكرى حين كانت صغيرة ، تتعارك مع عمار وتركب فوقه .

وناحية أخرى فى أدب يوسف السباعى ، هى تلك اللوحات الفنية التى يرسمها بريشته مثل : « كنت متكئة على رمال الشاطئ ، وكان أول ما أبصرت منك موجات من شعر قد تهدلت على كتفيك وانسابت عل ظهرك ، ووقفت أرقبك مشدوهاً زائغ العينين ، فاغر الفم » ، ولقد أبصر بوجه ساحر أفتر عن ابتسامة عذبة فاتنة وبعينين ضاحكتين قد أخذتا ترقبانه فى لين ودعة وقد اضطجعت صاحبتها فوق الحشائش الخضراء متخذة من ذراعيها العاريتين متكئاً تسند إليه رأسها وشعرها الفاحم » .

والخلاصة أن يوسف السباعى حريص على إرضاء قارئة ، شديد الحذر من أن يتسرب إليه الملل ، حتى لو كان ذلك بسبب فلسفة عميقة ،وقد ساعده على ذلك مواهب طبيعية تنظر إلى الجانب السار من الحياة ، وتحب المسامرة والنكتة ، ووسائل على خلق جو يؤثر على القارئ ، وبنوع خاص ما يسميه (الوسائل التصويرية الإيحائية) .

السَّقَّا مـاتَ

وقعت حوادث هذه القصة سنة ١٩٢١ فى درب السماكين بحى الحسينية ، وتدور حول سقا هو « المعلم شوشة » ، تعرف بخادم فى أحد البيوت الكبيرة التى كان يحمل إليها الماء ، وكان رمز معرفته شجرة « تمر الحنة » ، ثم تزوج هذه الخادم وحملها وأمها إلى بيته، ثم أن الموت عاجل هذه الخادم وهى شابة الأمر الذى طبع حياة ثمّ إنّ المعلّم بطابع الحزن والتشاؤم .

ماتت إذن هذه الشابة وتركت للمعلم شوشة أمها وابنهما « سيد » ، ثم اتصل بشوشة « شحاتة أفندى » ، وهو من المطيباتية الذين يمشون قدام الجنازات حاملين المباخر ، وهو نمط آخر يميل إلى الماديات والإغراق فى التمتع بأطايب الحياة ، وقد نفق صريع الهوى وضحية « عزيزة نوفل » ، وبعد موته ورث عنه المعلم صنعته ، وكان دافعه إلى هذه الصنعة فلسفة هى قهر الخوف من الموت ، ومواجهته كشئ عادى ينتاب الطبيعة والنبات والحيوان ، كما ينتاب الإنسان ذلك المخلوق المغرور ، ولكن الموت لا يبقى أيضا على المعلم .

السقا مـات وورث ابنـه سيـد مكانـه على الحنفية ومركزه فى الدرب ، وأضحى « رجلا وتزوج وأنجب ولدا ، وفى كل صباح يحمل صبيه القربة الصغيرة ليسقى الشجرة العزيزة لتزيد إيناعًا وخضرة ، بين قفر يباب كأنها واحة للتذكر والوفاء فى صحارى النسيان والقطيعة والإهمال » .

هذا هو ملخص القصة ، وقد قدم لها المؤلف بمقدمة ، ذكر فيها أنه حاول أن ينطق أبطاله باللغة الفصحى « ولكنه حين حمى واندمج معهم فى الواقع نسى الفصحى وجعل أبطاله يتحدثون كما يتحدثون فى الحياة » ويعتذر عن ذلك بأن « الكاتب الحر يجب أن تنطلق أفكاره محررة من كل قيد ، وأنا أعتقد أولا وأخيراً أن اللغة ذاتها مسألة ثانوية بالنسبة للأسلوب والأفكار ، وأن هدف الكاتب أو الفنان بصفة عامة هو الوصول إلى أغوار النفس ونقل مشاعره إليها ... والفنان الناجح هو موقظ الأحاسيس محرك المشاعـر .. مهما كانت وسيلته وأيا كان أسلوبه » وآية ذلك عنده أن توفيق الحكيم فى « عودة الروح » قد تحدثت شخصياته باللغة العامية ، وأن محمود تيمور قد أخرج إحدى رواياته فى ثوبين ثوب عربى وآخر عامى .

ولكنه ينسى أن محمود تيمور قد عدل بعد مرحلة فكرية عن العامية وهاجمها « ولكن تلك العامية لا ضابط لها ولا نظام ، فإنها همجية غير مهذبة ، وليس لها من أصول مستقرة قط ، ولا طاقة لها بالتعبير الراقى عن جلائل الأشياء فى ميادين الاجتماع ، فأما لغة الكتابة أعنى الفصحى ، فقد انصقلت على ترادف الأيام واحكمت ضوابطها فى الألفاظ والأساليب ، لأنها استعملت فى التعبير منذ أمد مديد »[1] ، وأن توفيق الحكيم ـ وقد اعترف الأستاذ السباعى فى مقدمته بذلك ـ قد ترفع عن الكتابة باللغة العامية ،وأخذ يجرى حواره باللغة العربية ، وأن طه حسين قد عاب على يوسف إدريس إغراقه فى العامية وأن الفنان الصادق ليس هو من ينقل عن الواقع كما ينقل الفوتوغراف [2] وهذا حق فالفنان لا يصور الطبيعة وإنما هو يكملها كما يرى أرسطو [3] ويزينها وينتقى منها ما يجعل صورة فنه أكثر جاذبية وتأثيرا .

ثمّ أنّ الواقعية التى يحتج بها الأستاذ السباعى ، ليست واقعية لغوية ، وإنما هى واقعية نفسية فكل شخصية لا تتحدث ولا تتصرف إلا بما هو منتظر من واقعها النفسى ، فلا تتوقع من المعلم أن يتحدث حديث الفلاسفة ، ولا من الصغير أن يتفوه بما يتفوه به المجربون .

مع حرص المؤلف على الواقعية ، فإننا نجد أن الواقعية بمعناها النفسى الفنى غير متوافرة ، فهل تصدق أن سقا يحترف مهنة « المطيباتية » ، وكل همه قهر الخوف من الموت والتغلب عليه ، إنه هدف بعيد عن ذهن المتعلمين بله ذهن سقا . وهل تصدق أن سقا يستطيع أن يتفوه بتلك الأفكار العميقة التى لا تأتى إلا نتيجة إطلاع واسع وتدريب ذهنى ، لا يتأتى لرجل يحمل المياه إلى البيوت فى درب السماكين ، فهومثلا يقول مخاطبا ابنه لقد « نزلت إلى ساحات الموت فوجدتها سخريات فى سخريات ، ووجدت الإنسان مهما كان لن يزيد على المقعد أو القطة ، ووجدت أكوام العظام فى القبور أحقر كثيرا من أنقاض المقاعد المهشمة، وأن رم القطط والكلاب قد تبدو أبهى منظرا من رم الإنسان . لقد باشرت التغسيل والتكفين والدفن فوجدتها سخافات فى سخافات وتفاهات فى تفاهات ، إن المسألة كلها لا تزيد على دفن البقايا الإنسانية والمخلفات البشرية وردمها فى حفرة بباطن الأرض . عرفت الكثير من الحقائق فى عملى الجديد ، الذى فككت

(١) « فن القصص » للأستاذ محمود تيمور (دار الهلال ، الطبعة الثانية) .
(٢) مقدمة (جمهورية فرحات) .
(٣) « فن الشعر » لأرسطو ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ص ٢٦ .

به العقد الكبرى المعقودة فى نفسى وفى نفس كل إنسان ، ووجدت الإجابة المستعصية تأتى سهلة هينة ، وأنا أسأل نفسى لماذا تموت وهى ليست عجوزا ولا مريضة ، نحن فى أشد الحاجة إليها » .

ألست معى أن هذه أفكار المؤلف يجريها على لسان المعلم شوشة ، وأن المؤلف هنا خالف مذهبه فى إنطاق شخصياته بالعلمية ، فجعل المعلم هنا يتحدث بالفصحى وفى هذا الموقف بالذات ، وما ذلك إلا بسبب شعور داخلى من المؤلف أوحى إليه ، بأن هذا الكلام لا يصدر إلا من شخص يتكلم الفصحى لغة الفلاسفة ، والمفكرين .

وهل من الواقعية فى شئ أن يتحاور صبى صغير لا يتجاوز العاشرة بهذا الأسلوب . وانظر لذلك الحوار الذى جرى بين المعلم شوشة وابنه الصغير سيد :

« رفع إليه سيد رأسه قائلا :

ـ لماذا لا تدعنى أدخل معك ؟

ـ لأنك لا تؤتمن على الدخول .

ـ كيف ؟

ـ ألا تدرى كيف ؟

ـ لا .

ـ لأنك سرقت الجوافة من الشجرة وأول رأسمال السقا هو الامانة

ـ ولكن ما فعلته ليس سرقة .

ـ ما هى السرقة إذا ؟

ـ هى أن تأخذ ما للمحتاج لغير المحتاج .

ـ ما شاء الله ، من قال لك هذا ؟

ـ شئ بالعقل .

ـ السرقة هى أن تأخذ ما ليس لك .

ـ من قال هذا ؟

ـ ربنا .

ـ لا أظن ربنا يقول هذا ؟

ـ استغفر .

ـ استغفر الله العظيم ولكنى مع ذلك أصر على أنه لا يقول هذا .

ـ ماذا يقول إذا ؟

أعتقد أن أخذ ما للغير إذا كنا فى حاجة إليه أكثر منه لا تعتبر سرقة ، إنها مساعدة منا لله فى توزيع نعمه وإقرار عدالته ، فنحن فى الواقع لا نأخذ ما للغير ، ولكنّا نأخذ ما لله عن حاجة الغير ، إنها معاونة لله لا أكثر ولا أقل أفيغضب ذلك الله ؟ .

ولو قرأت هذه المحاورة حتى آخرها لأحسست أن المؤلف يتقمص شخصية المعلم وابنه ، لينقل أفكاره عن طريقهما ، ولعل إحساسا خفيا من المؤلف جعله ينطق هاتين الشخصيتين باللغة الفصحى لغة المؤلف ومن فى أمثاله .

وهل من الواقعية فى شئ أن يتحدث « شحاته أفندى » ، وهو رجل من « المطيباتية » ، لم يتلق أى قسط من التعليم بتلك الفلسفة عن الإنسان والطبيعة والجسد والروح .. الخ . وقد أورد المؤلف هذه الفلسفة ـ على لسان شحاته أفندى ـ باللغة الفصحى لغة الفلاسفة والمفكرين .

وهل يوافق طبيعة الصبيان وما جبلت عليه من شقاوة وإيذاء . ذلك الموقف الذى وقفه سيد من خصمه « على الخشت » . فبعد الشجار بينهما ، وبعد إصابة « على » ، ما أسرع أن تطاير من نفس سيد كل إحساس بالعداوة ، وحل محله شعور بالعطف على خصمه والخوف من أن يكون أصابه مكروه ، ونسى سيد جلبابه (الذى مزقه على) ونسى البلى ، ونسى كل شئ إلا إصابة على وأمسك بيده يعدو به تجاه السبيل .. ولم تكن هناك من وسيلة للحصول على مياه السبيل إلا بالشفط ، فمد سيد فمه إلى الماسورة وأخذ يستدر الماء بفمه ، ثم يدفع بها فى وجه « على » حتى أغرقه .

إن الواقع يتطلب من « سيد » ، بعد أن كسر لوح الزجاج فى السراية الكبيرة ، وبعد أن فر من أبيه خوفا واندفع يعدو كالمجنون ، فلم يتوقف إلا أمام دارهم فى درب القط ، وعدا فى الفناء مرتميا فى أحضان جدته « أم آمنة » ، وهو يلهث من فرط

التعب .. يتطلب منه ـ والموقف ذلك ـ أن يبكي في أحضان جدته ، أو يطلب منها استعطاف أبيه ، ولكن المؤلف يحول الموقف إلى السخرية وضحك ، لا يتناسبان مع هلع الصبي وخوفه ، فيقول « سيد » لجدته بعد أن سألته عمن حدف الطوبة :

ـ « ما أعرفش أنا لقيت الطوبة جت في إيدى من غير ما أحس ،حبيت أبعدها عنى رحت حادفها بعيد عليت لفوق .. عدت النخلة ..ولفت .. وما لقيتش حته تنزل عليها في الحتة الواسعة دى .. غير لوح القزاز .. أعمل لها إيه ؟ !

ـ مالهاش حق .. كان حقتها نزلت تانى ترف على دماغك .. عشان تبطل الشقاوة وتكسير شبابيك الناس » .

ومما يبعد هذه القصة عن الواقعية الفنية، ذلك الجو الملحمى الذى يشتم فيها ، إن شخصيات القصة قد رسمت بالمسطرة والفرجار ، لا يعتريها ما يعترى شخصيات الحياة من أطوار ومن حالات ؟ .. فالمعلم « شوشة جاد » وهو كذلك طيلة القصة . وابنه « سيد » شقى وعفريت وهو كذلك طيلة القصة. و« شحاته أفندى » رجل مادى تغلب عليه الشهوات وهو كذلك طيلة القصة . مع أن الحياة لا تقدم لنا هذه النماذج المتحجرة التى تلزم طورا واحدا ، فالجاد تعتريه حالات يتخلى فيها عن جدّه والشهوانى تصيبه حالات ندم وضيق .

والجو الملحمى يشتم أيضا في شخصية « سيد » ، فعلى الرغم من صغر سنه يتحدث حديثا لا يستطيع أن يتحدث به الكبار ، فهو يقول لأبيه :

ـ « ودا كمان مالياش فيه ؟ أن مش سقا زيى زيكم هى دى مش عطلة ؟ .. واحنا ورانا مصالح ناس ..حد قال يجيبوا « مطيباتى » ، يعملوه باش سقا ، ويمسكوه حنفية دا حقه يمسكوه رق .. يرقصوه عشرة » .

وهو يقول لزملائه في الكتّاب الذين سألوه عن سبب زعل أبيه منه « ولا حاجة كل شيخ وله طريقة .. ما اتفقناش قلت له : سلام عليكم . قال : عليكم السلام يا جماعة.. الله الغنى .. » .

بل إن « سيد » يتمتع بذكاء لا يتأتى لمن هم في سنه ، فانظر إلى سياسته العجيبة مع « على » حين أراد أن يورطه في لعب « البلى » ، لقد وافقه أولا أن يلعب معه الكرة و بل وصنع له كرة الشراب بنفسه ، ولم يرض باختياره في الفريق الذى يلعب

ضد « على » حتى لا يزعله ، ولم يرض أن يرد على إهانة أحد الزملاء له ، لأنه كان حريصا على الانتهاء من لعبة الكرة على أية حال ، حتى يبدأ لعب « البلى » ، بل رد على الإهانة برفق لا يتفق مع سِنّه فقال :

ـ الله يسامحك .. خش العب بدالي .. أنا مش حالعب .

ويظهر ذكاؤه وخبثه حين أحس برغبته فى مشاركة « على » فى طعامه (كفته ولحمه ورز) ، لقد أخفى أولا هذه الرغبة وقال :

ـ « أخص كفته ولحمة ورز .. حاجة تقرف .. الله يكون فى عونك .. أنا برضك أم آمنة حبت تعملها .. لكن على مين .. » .

فيعرض على «على » أن يشاركه فى طعامه ، على أن يشتروا بقرش « سيد » حاجات ويقسموها معا ، فيبدى « سيد » التمنع مما يجعل « على » يتضايق منه ، فيحاول « سيد » بخبثه ترضيته ، ويقول له :

ـ طب ما تزعلش .. خلاص قبلت الشركة.

وذكاؤه يبدو فى تدبير تلك الحيلة الماكرة ، حين أراد أن يستغفل عم « جراده » ، ويحصل من دكانه على ما يشتهى فيصيح : « حريقة » فيهيج الكتاب ويتزاحم من فيه ليروا الحريقة ، ويتزاحم عم « جراده » مع من يتزاحمون ، فيتسلل « سيد » إلى دكانه خلسة ، ويأخذ منه ما يحب .

و« سيد » يتمتع بخيال عجيب ، فهو « يسرح » بزملائه ، ويحكى لهم حكاية السمكة التى فى حجم « الواد على » ، وكيف أنه أمسكها من رقبتها وأدخلها فى القربة ، ولكن السمكة تجرى بالقربة ويجرى « سيد » وراءها ، فتطلع النخلة ويطلع « سيد » وراءها ، ولكنها تنط بالقربة على حرف الشباك فيهبدها « سيد » بسباطة من النخلة فتقع على الأرض .

سيد ـ إذن ـ بطل ملحمى ، يتحدث بحديث لا يستطيع أن يتحدث به الكبار ، ويتصرف تصرفا لا يتصرفه العاديون ، ويتمتع بذكاء لا يتمتع به أقرانه ، ويملك خيالا واسعا لا يملكه غيره من جمهرة الناس .

والجو الملحمى يظهر أيضا فى شخصية « المعلم شوشة » ، فهو شهم كريم حتى

مع من لا يعرفهم ، وهو يعرف متى يصمت ومتى يتكلم ، وهو إذا دخل « خناقة » ففارسها المبرز .

والجو الملحمى يظهر كذلك فى تلك الحركة المفاجئة (التمثيلية) . التى ظهرت من « المعلم شوشة » دون أن يكون لها مقدمات أو تمهيدات ، فقد مات صديقه « شحاته أفندى » « وهم حاملو النعش بالسير عندما خطرت بباله فكرة طارئة ، هتف على أثرها صائحا بالرجال : « قفوا » . ثم قفز إلى داخل الدار ، ودخل إلى حجرة الصحارة وأمسك بصرة « شحاته افندى » ، ففكها وأخرج منها عدة الشغل كما كان يسميها صاحبها ، وأمسك بالبدلة بيد مرتجفة ثم وضع ساقيه فى البنطلون وحشر الجلباب داخله ثم ارتدى الجاكتة بسرعة فوق الجلباب ، ووضع الطربوش على رأسه ولف الفوطة الحمراء المخططة حول وسطه ، وأمسك بالمجمرة فى يده ، واندفع مهرولا إلى الخارج » .

ومما يبعد هذه الرواية عن الواقعية تلك النكات الموزعة فى ارجاء الكتاب ، فهى نكات تعمد على اللفظ ، لا تأتى طبيعية يتطلبها الموقف ، بل إنها أحيانا تصرف القارئ عن متابعة المعنى ، وأحيانا على ألسنة قوم عاديين لا يتعاملون مع اللفظ ولا يدركون المفارقات اللغوية ، ولا يجرونها على ألسنتهم وأنظر لذلك الصفحات ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٩٧ ، ١٦٧ ، ٢٥٠ .

وإن شئت أمثلة فإليك هذا المثال يقول « شحاته أفندى » .نفسه بعد أن أكل من مسمط الحاجة زمزم ، ولا يملك مليما لدفع الحساب « لعنة الله عليه كان يجب أن يكبح جماح نفسه وأن يتروى قليلا فلا يندفع إلى اللحمة مثل هذا الاندفاع .. ولكن لا بأس عليه سيعرف كيف يسترضيها ويدير رأسها ويأكل مخها ويلين لسانها ، فى سبيل لحمة الرأس واللسان .. الذى أكله » .

ويبدو لى أن المؤلف كان فى عجلة من أمره لم تعش أحداث القصة فى نفسه كثيرا ، بل ما أن ظهرت ملامحها فى نفسه حتى اندفع يكتب لاهثا عجلا . وآية ذلك أن المؤلف لم يرسم لنفسه منهجا محدودا ، وأن شخصيات قصصه لم تخالطه مخالطة تتحدد فيها معالمها .

أما أن المؤلف لم يرسم لنفسه طريقا واضحا ، فيظهر ذلك من استخدامه لأداته

اللغـوية ، فالحوار عنده يستمر باللغة الفصحى حتى ص (٢٠) ، ثم يبدأ بالعامية إلى ص (٢٧) ، حيث يعود إلـى الفصحى حتـى ص (٣٠) ، ثم يستمر بالعامية إلـى ص (٥٠) ثم يعود إلى الفصحى إلى ص (٥٧).. وهكذا بل إن الحوار الواحد ـ أحيانا تختلط فيه العامية بالفصحى كما فى ص (٤٧)، والأغرب من هذا أن « شوشة » يتحدث إلى نفسه أحيانا ومخاطباً لها باللغة الفصحى مع أن الأنسب ـ وفقا لنظرية المؤلف ـ أن يتحدث بلهجة العامية لأن الإنسان حين يتحدث إلى نفسه يبرأ من التكلف ، ويسير على طبيعته وفطرته .

أما أن شخصيات المؤلف لم تنضج النضج الكافى ، فيظهر ذلك من التناقض الذى يبدو فى رسم بعض الشخصيات ، فشحاته أفندى يجعله المؤلف ضعيف النظر ، أو على حد تعبيره « شيش بيش » لايكاد يميز بين الشيخ منصور الفقى وبين المرأة السمينة ، ولكنه بعد ذلك يجعله ذا نظر حاد يلعب الطاولة ويفرق بين الشيش والبيش ، ويلمح كل دقائق عزيزة نوفل . ومثل آخر ، المعلم شوشة يسلك فى سبيل تربية ابنه سيد سبيلا آخر غير الضرب ، ولكن ينسى المؤلف ذلك فيذكر أن (سيد) بعد أن يرتكب خطأ يخشى من أن يضربه والده ، ثم يعزى نفسه بأن « علقة تفوت ولا حد يموت » .

ومما يلفت النظر تلك « اللادينية » الظاهرة فى ثنايا القصة ، ففلسفة القصة تعنى : أن المـوت أمـر عـادى ، وأن كـل شئ على وجه الأرض مآله العدم والفناء ، لا فرق فـى ذلك بين الإنسان والقط والمقعد . ولكن الإنسان ذلك المخلوق المغرور يتعلق بوهم وهـو بقاء الروح بعـد الجسـد ولكن علـى حد تعبير شحاته أفندى « من الغباء أن يحاول جعل الروح شيئا مستقلا عن الجسد ، ومن الغباء تصور بقائها بعد فناء الجسد ، فكمـا لا يستطيـع الجسد أن يبقى بلا روح ، كذلك لا يمكن أن يكن للروح وجود بلا جسد » .

شئ من الخوف

-١-

عرف التراث العربى القصة بمعناها العام ، يحتفظ التراث الشعبى ، بنوع خاص ، بكثير من الحكايات كألف ليلة وليلة وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وحمزة البهلوان وغير ذلك من حكايات يكون فيها للبطولة الفردية دورها الواضح . وغالبا ما ينتهى الصراع بانتصار الخير وهزيمة الشر ، والدعوة إلى التمسك بالفضيلة والمثل الدينية المعروفة .

وفى أوائل القرن العشرين انتشرت القصص المترجمة عن الفرنسية والإنجليزية ثم الروسية ، وكان المترجم يتخير القصص ذات الطابع المسلى ، التى تتفنن فى أحاديث الحب ومظاهر البطولة ، التى يبديها المحبون لكى يفوزوا برضاء المحبات ، وكثيرا ما كان المترجم يتصرف فى قصصه وكل همه جذب القارئ - وهو قارئ غير جاد - عاطفيا ، بصرف النظر عن إثارة عقله وتحريكه .

ثم عرفنا نوعا من القصص المؤلفة ، على نمط هذه القصص المترجمة ، فكان كل جهد القاص أن يختار أسماء وأماكن مصرية ، أما أحداث القصة فكان يغترب فيها إلى بيئة أجنبية ، تتحدث عن أفانين الحب وعذاب المحبين، وكأن طابع تلك القصص المترجمة ثم هذه القصة الممصرة ، هو التسلية .

غير أن تباشير الرواية الفنية ارتبطت عندنا بالالتصاق بالواقع واستيحائه ، فاتخذت قصة زينب (١٩١٤) من القرية مسرحا لها ، وإذا بنا نعايش شخصيات ريفية ، ونطلع على عاداتها وتقاليدها ، ونشم رائحة الزرع والبقر والجاموس ، ونصاحب الفلاح فى عذابه مع المرابين ودودة القطن وأصحاب السلطة ، على الرغم من أن القصة لم تتخلص تماما من مرحلة التسلية واسترضاء القارئ .

ومنذ رواية زينب نجد أنفسنا إزاء اتجاهين فى تصوير الريف ، اتجاه يتحدث عن مناظره الخلابة وطبيعته الجميلة ، والآخر يتحدث عن متاعب الفلاحين ومشكلاتهم ، يقول عبد الرحمن الشرقاوى فى الجزء الثانى من روايته « الأرض » (١٩٥٤) ، « وتمنيت لو أن قريتى أمست هى الأخرى بلا متاعب ، كالقرية التى عاشت فيها زينب ، الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء ، والحكومة لا تحرمهم من الرى ، ولا تحاول أن تنزع منهم الأرض ، أو ترسل إليهم رجالا بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج ، والأطفال فيها لا يأكلون الطين ، ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة » .

-٢-

والدهامشة ، قرية ثروت أباظة فى روايته « شئ من الخوف » (١٩٦٧) ، قريبة من قرية هيكل ، فالمؤلف لم يتحدث عن مشكلات القرية ، مع الماء ، أو السلطة ، أو الأمراض ، إنما تحدث عن قصة تجذب القارئ ، وتتبنى مثلا دينية تنتصر للخير ، وتهاجم الشر .

ففؤادة ريفية ، ذات شخصية قوية ، تحب طلعت بك ويحبها ، ويعزم على الزواج منها . وهنا تتدخل شخصية شريرة هى « عتريس » مجرم القرية ، الذى يحرق الزرع ويفسد الأرض ويحب فؤادة ، ويرغم أباها على أن يزوجه منها ، ولكن فؤادة تنتقل إلى بيت عتريس ولا تسلمه نفسها ، وتعلن أن الزواج باطل ، لأن أبا حنيفة يشترط إرضاء الزوجة وهى غير راضية . ومن ورائها الشيخ ابراهيم يثير القرويين على هذا الزواج ، ويحرضهم على الثورة على عتريس ، وهنا تثور أم فؤادة ، وتنتقل إلى بيت عتريس ، لتكون بجوار ابنتها تشد أزرها بآيات من القرآن ، وتقوى عزيمتها بأدعية دينية ، وأخيرا يضطر عتريس أمام ضغط اتباعه أن يخلى سبيل فؤادة .

-٣-

والمؤلف يرمز إلى القوة الغاشمة المستبدة ممثلة فى عتريس ، الذى بسط ظلمه وجبروته على القرية ، ويطوع الدين والقانون لحسابه ومفاهيمه فالشيخ إسماعيل الصفورى وهو أحد اتباعه كان خطيبا لجامع القرية ، ولكنه انضم إلى عتريس ليفسر الدين حسب هواه ، وعثمان شاكر كان وكيلا لمحام ، ثم انضم إلى عتريس ليجعل القانون فى خدمته .

وفؤادة تمثل انتصار الفكرة على الطغيان ، يدور بينها وبين عتريس هذا الحوار (ص ٩٩) ، حين وقفت فى وجهه وابت أن تسلمه نفسها .

ـ إذن أقتلك

ـ لا تحسب أنك تخيفنى بهذا التهديد ، فأنت لا تستطيع أن تقتلنى ، وإذا قتلتنى فإنى لن أموت .. أنا أمل فى نفسك فكرة فى ضميرك .. الزواج منى حلم طفولتك وصباك وشبابك . إذا قتلتنى فسأكون فى نفسك أملا وفكرة وحلما .. وسيظل الحلم حلما لم يتحقق .

ـ أقتلك ... أقتلك

ـ لن أموت .. مهما تقتلنى فلن أموت

ـ أقتلك ... أقتلك

ـ الفكرة لا تموت ..

والقوة الشعبية التى تناوئ هذا الجبروت ، يكون رمزها الشيخ إبراهيم ، الذى يعلن أن الزواج باطل ، وأنه لن يسكت عن حق الله الذى أهدروه ، ويخطب فى القرويين يحرضهم على الثورة ، ويحرق عتريس زرعه ولكنه لا يسكت ، ثم يقتل ابنه محمود ولكنه يقول « حق الله أحب إلى من ولدى » ص « ١٢٢ » ، ثم يمضى إلى حائط الجامع ويكتب عليه فى حروف ظاهرة قوية « زواج عتريس من فؤادة باطل » وتجمع حوله وهو يكتب بعض الناس ، أخذ عددهم يزداد ، وحين مضى ليشيع ولده لمثواه الأخير امتلأت الباحة بالناس وكانوا صامتين ، « ولم يبرحوا الباحة إلا حين مرت جنازة محمود ووجدوا أنفسم يسيرون فيها دون وعى » ص (١٢٢) .

وينجح حماس الشيخ إبراهيم وعناد فؤادة ، فى إثارة القوة الشعبية ، وإذا بعتريس يأخذه « شئ من الخوف » أمام عيون الرجال ، وهى تسد عليه الطريق فى حزم وقوة .

ـ ٤ ـ

ولكن المؤلف لم يلح على هذا الرمز ، فقد شغل نفسه منذ أول الرواية بتقديم الشخصيات ، والحديث عنها حديثا يكاد يجعلها لوحا مستقلة لنماذج وشخصيات ريفية . فأكثر من نصف الكتاب (٦٦ صفحة) يقدم شخصيات ريفية ، مثل حافظ وفاطمة وفؤادة والشيخ بسيونى وهنداوى أفندى ، وهو يهتم بوصف الشخصية وتقديمها بغض النظر عما إذا كان هذا الوصف يخدم الرواية وينميها ، وبغض النظر عما إذا كان هذا الوصف منطقيا مع أحداث الرواية ، وكل همه أن يصور نماذج مختلفة لينقد موقفها ويقرر حكمه عليها ، كما كان يفعل المويلحى فى حديث عيسى بن هشام ، فهنداوى أفندى ناظر المدرسة ، رجل يتظاهر بأنه يحب الدقة والأصول ، ولكن لا بأس أن يرخى أذنه عن إهمال بخيت أفندى ، لأنه يجمع له قطنه ، والشيخ بسيونى يبدو أمام القرويين منتفخا ، ولكنه ضعيف أمام امرأته ، توجه زمامه وتسير أموره ، وعليوة المثقف الذى يتنكر لأهله ، ويستغل الفلاحين فى جمع الثروة وتكديس الأموال ، وإنعام فتاة كلها

حيوية وأنوثة تتزوج من شخص مريض منحرف ..الخ .

بل إن بعض الشخصيات مثل طلعت التى تحدث عنها فى صفحات ، اختفى دورها حين بدأ المؤلف منذ ص (٦٦) يصور تلاحم الأحداث وتشابك المواقف ، وبعضها لم يكن منطقياً فى تصرفه وسلوكه مع البناء النفسى الذى رسمه لنا المؤلف ، فشخصية حافظ يقدمها لنا المؤلف أول الرواية ، وإذا بنا إزاء شخصية قوية، تحس أنها وارثة حضارة رمسيس وكليوباترا وقمبيز وموسى وعيسى ومحمد ، وتصنع أحداثها بنفسها ، تذهب الى الكتاب حين ترى أنه طريق للتفوق فى القرية، ثم تعزم على الذهاب الى المدينة حتى تتعلم العلـم الـذى ينطق بـــه فايز بك . ولكن حين تتشابك الأحداث فى داخل القصة (ص٧٣) ، نجد أنفسنا أمام شخصية متداعية تستسلم لعتريس بسهولة ودون مقاومة ، فيسلم له ابنته وشرفه فى تخاذل ، ويكون موقف زوجه الطيبة أكثر صلابة ، بل إن الذى يتولى مهمة الدفاع عن العرض الذى أهين شخص آخر هو الشيخ إبراهيم .

ـ ٥ ـ

وإذا كان ثروت أباظة قد ابتعد عن مأساة الريف وعلله ، فهو قد ابتعد أيضا عن الواقع الريفى فى التماس بعض شخصياته ، فالشخصيات النسائية فى روايته بعيدة عن المرأة الريفية ، التى تعيش فى الظل ، وتدع زوجها يتقدمها فى صراع الحياة ، ولكن المؤلف فى الوقت الذى يصور فيه الريفيين فى صورة متهالكة، يقدم الريفيات فى صورة قوية . فالشيخ بسيونى شخصية ضعيفة تسيطر عليه زوجه . وفاطمة تبدو فى موقفها ضد عتريس أشد صلابة من زوجها .

وهو يبتعد أيضا بالشخصيات عن واقعها النفسي ، فكثيراً ما يتقمص المؤلف شخصياته ، ليدلى من خلالها بوجهة نظره ، يقول على لسان فاطمة ، وهى الريفية الساذجة لا أنسى يوم مولدها ، أول مرة رأيتها .رأيت حبى لحافظ يتجسم أمامى ، فإذا هو حبى للحياة ، هذه النظرات الذاهلة التى ملأت ما حولى أنا وهداية . رأيت فى وجهها الله ، ولم لا ؟ أليست الإنسانية كلها ناشئة عن فؤادة وهل هناك آية أعظم من الإنسان ، لقد خلق الله الكثير وأنزل الأديان ، ولكن آيته العظمى ما زالت هى الإنسان فى سره الغامض وصرحه الضخم » ص (٢٥).

وقدم لنا ثروت قصته فى أسلوب قوى ، يعتبر امتدادا لمدرسة طه حسين ، فى شدة التماسك والتأثير على القارئ .

وللمؤلف قدرة على أسلوب الذكريات وحديث النفس ، فكثير ما يجعل أشخاصه يسردون ذكرياتهم ويتحدثون عن أيامهم ، وهو قادر على النفوذ إلى دخائلهم والتعرف على مآرب نفسياتهم ، واقرأ حديث فاطمة لنفسها (ص ٢١) فسنرى كيف يستطيع المؤلف أن يكشف عن نفسها الساذجة ، وأن يعبر عن أحلامها ، وأن يصور المتناقضات التى تعيش بداخلها .

وهو فى ذلك لم يلجأ إلى « المونولوج » الداخلى الذى يلف ويدور فى ذات الإنسان ، فبسرعة ينتقل بنا إلى خارج الذات ويطلعنا على مواقف غنية بالحوار والحركة ، وبرشاقة ينتقل بنا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب .

وللأستاذ ثروت مقدرة على تطويع الفصحى للحوار ، فهو يستعمل الفصحى على درجات متفاوتة ، ويطرب لها حتى تتواءم مع داخل الشخصية ، ونقرأ مثلا هذا الحوار الذى يدور بين رفيقين ، وهما فى حالة عراك وشجار .

- والله أكسر رجل من يقترب من الماء .

ويصيح محمود :

- أنت تكسر رجل من يقترب . والله مصائب .. يا أخى عيب . والله إنك لا تتحمل منى خبطة .

ويصيح على :

- خبطة فى راسك وراس من خلفوك .

ويقول الشيخ إبراهيم ولم يكن جمع الناس قد رآه بعد :

- وما ذنب من خلفوه يا عم على .

ويصيح على فى ثورة ! :

- نعم أنت الآخر ماذا تريد ؟

ـ خيرا يا بنى خيرا إن شاء الله .

ـ شغل الطيبة هذا لا ينطلى على .

وصاح طه:

ـ يا ولد اصح شف من تكلم .

ويقول علي :

ـ يا سيدى طظ فيك وفيمن أكلم .

ويقول الشيخ إبراهيم :

ـ كتّر خيرك يا ابنى .

وكل هذا يقوم دليلا على أنه ليس حتما أن يظهر الحوار بالثوب العامى ، فإن فى داخل الفصحى طبقات يستطيع أن يتفطن لها فنان مثل الأستاذ ثروت أباظة .

يوميات الملاك

ـ ١ ـ

.. ومـع أول شعاع من الفجر ، يرفع الراوى رأسه فى نهاية هذا الكتاب ثم يردد :
« يا إلهى .. ترى ماذا نملك وماذا لا نملك ؟ » .

ولكـن هـذه النهايـة هى بداية لأحاسيس شتى عند القارئ ، إن صلته بالكتاب لا تنتهى مع هذه الجملة . بل تتحول إلى عالم تزدحم فيه تساؤلات متضاربة ، لا يدرى إزاءها ماذا يملك وماذا لا يملك ؟! .

وكلما سرنا فى قراءة هذا الكتاب تأكد لدينا الإحساس أننا أمام فنان يتولد تدريجياً من خلال السطور . قد تضايقك أمور تعترض مجرى التيار وتقف كالشوكة فى الزور ..

ولكن إذا تجاوزت هذه الأمور فإنك مكتشف وراءها جوهر الفنان ، تقتنصه فى لمسة شاردة أو تشبيه طازج أو إيماءة رقيقة .

وحينئـذ تحمـد اللـه فمـا دام الجوهـر سليماً ، فإن الفنان متجاوز فى مسيرته كل المعوقات .

فالفنان الحقيقى لا يستكين عند الخطوة الأولى . إنه فى مراجعة مضنية ودائمة مع نفسه ومع أداته حتى يستريح ، وما هو بمستريح لأنه يبغى الكمال ، والكمال لله جل شأنه .

وبالنسبة للفنان فيظل الكمال كمثال يناوئه من بعيد ويحثه على السير ، وتقاس المسيرة لا بتحقيق الكمال المطلق إنما بمعاناة السفر ، ثم بالمسافة التى يقطعها ليتجاوزها إلى ما لا نهاية .

ـ ٢ ـ

وسعيد المقدم مستمر فى المسيرة وفى المراجعة بصمت عجيب أخشى عليه منه ، فهو لا يسعى للنشر ويقدم عمله فى تواضع وحياء شديدين وكأنه يعرض نفسه فى سوق النهار .

كنت أخشى أن يدوم هذا الصمت لو استمر ، وأن يظل عمله حركة مع نفسه .

وتفقد المعادلة ركنها الآخر المتمثل فى القارئ والذى ـ مهما كانت قناعة سعيد فيه ـ هو المحرك للفنان ، يدفعه إلى المراجعة والتجدد .

فالفنان مثل المرأة ، فى البحث دائما عن الإعجاب فى عيون الآخرين ..

فإذا افتقدته غاض ماؤها ثم انطفأت .. وهذا ما يذكره الملاك فى الكتاب .

إذ يسأله سعيد عن غذاء حواء يجيبه بلا تردد « الاهتمام .. إنها تختنق لو انحسر عنها » (الباب الأول) .

ولا إساءة فى هذا التشبيه للصديق سعيد ، فالمرأة ـ وعنده خاصة ـ لا تعد جزءا متمما للأناقة بل هى الحياة فى فطرتها .. وفى قربها من الملمس الأول للأشياء ، وفى العطاء إذا حان الوقت لذلك .

فنجد الطفلة ، الصغيرة وهى لا تدرك شيئاً عن جنسها ، وغابت عن فهمها المتعة واللذة تجدها تحنو على أخيها الصغير وترعاه ، مستخدمة دون أن تدرى طبيعة الأم فهى تمـارس طبيعة الأنثى قبل أن تصبح أماً ، تمارسها طفلة وصبية وامرأة لأنها طبيعة فيها (الباب الأول) .

وحتى لو وصفها وصفاً مادياً فإن هذا الوصف يتحول بقدرة الفنان إلى عالم شعرى ، يرضى الروح قبل أن يرضى النظر ، أو يجعل هذا الوصف الخارجى المادى معراجا إلى عالم المثل والبراءة .

يصف أحداهن فيقول « عيونك سود مستديرة كعيون الأطفال ، وشفتاك حبات الفراولة فى انتظار العصير ، وجبينك لمحة من ضوء القمر تطل من مفرق شعرك الفاحم » (باب ٣ الفصل الثانى » .

وكلما ازدادت صلتى بسعيد المقدم ، تحولت خشيتى عليه من الصمت الأبدى ، إلى عجب من نوع غريب فاق كل حساباتى واجتهاداتى ، فعلى الرغم من أنه منذ سنين كثيرة هو المنتج والمستهلك لكتاباته، فهو لا يبالى بالعنصر المهم فى عملية الإبداع وهو عنصر القارئ .

فإنه يتفوق على نفسه ويستمر فى المسيرة .. ببطء حقا ، ولكنه بطء يقهر الصمت الأبدى الذى كنت أخشاه عليه .

فقد قرأت له أعمالا أخرى ، تعدت تردد التجربة الأولى ، وعرفت هدفها بلا متاهات .

وقد ألححت عليه أن يبدأ بنشر تلك الأعمال الأخيرة ، ولكنه صمم على أن يسجل علامات الطريق من بدايتها وله عذره . فهذا العمل الذى معنا أتمه فى عشر سنوات ، وكانت الفكرة قد شغلته لخمس سنين قبلها ، واستغرق عاما فى الكتابة .

ولكنه طول الوقت يحس بحرارته فى الدرج ، يلمسه بين حين وحين فيجد حرارته ما تزال .. ها هو يجازف متوكلاً .. ويريد أن يشرك القارئ معه فى هذا الإحساس .

ويعرض هذا العمل الذى ليس مجرد صفحات مسطرة ، ولكنه قطعة توازى القلب أو الكبد .

وليس هذا من طريف المبالغة ، ولكنه قريب من الواقع بعد أن عرفت الكاتب وعرفت العلاقة التى تربطه بعمله . وهى تماثل علاقة الأب الذى يتابع مولوده ، والعاشق الذى يتوله فى معشوقه ، أو الصوفى عندما يتوحد فى معبوده .

-٣-

وهذا العمل من خمسة أبواب ، يوحدها جميعا أنها تدور حول موضوع الحب . فالباب الأول مع الملاك على عتبة النار ، يحاوره عن الحب والمرأة ، ويجيبه الملاك إجابات مركزة كأنها الحكم تلقى أمام الدهر .

وعندما يأتى دور الإنسان المذنب يقص على ملاكه ثلاث حكايات ، هى الباب الثانى فالثالث والرابع .

وهى تروى سير شخصيات « كأنهم شخص واحد اختلف اسمه فى كل مرة » كما قال الكاتب .

وتكشف الضعف البشرى وتكرار الخطأ ، كما تبين وحدة المصير لبنى الإنسان وإن تفرقت بهم السبل ، كما قال أيضا .

ويبقى الباب الخامس وهو الأخير ويدور على الأرض ، إن الجحيم قد ضاقت بمن فيها ، فجعلت الأرض عونا لها ، وأرسل الزائر للأرض ثانية ليمر بكفارة زهيدة تناسب

وزره الخفيف . وهو يعود لها وقد عرك حكمة السماء وزال عن بصره الغطاء . ولكنه في الوقت نفسه تزول عنه حرارة الشهوة تداركا لأى امتداد بالخطأ .

ولكن الحكمة لا تنفعه ، فيعيد سيرته الأولى كما كانت ، ويحب في نفس الظروف التي جعلته يحب من قبل .

فكأن التناسخ ليس للأرواح فقط ولكن «مع القلوب أيضا» كما يذكر الملاك .

ولما كان مراداً له أن يتمرد على الطبيعة الإنسانية ، فإنه يلتزم بالحكمة ، ويكتفي أن يمثل دوره دون أن يكون طرفا في اللعبة ، يتعذب بنارها ويكتوى بلهيبها .

وهذا التمرد المراد يجره إلى مصحة الأمراض العصبية ، ثم الضياع بين الأمواج بعد ذلك . بعد أن يكون قد سطر كلماته في كراسة رمادية يقول فيها :

« يجب أن يترك للطبيعة الإنسانية قدرا من الحرية ، يجب ألا نقيدها أكثر من اللازم فنجور على خواصها ونجمد حيوتها ..

يجب أن نهذبها دون أن نقضى عليها ، أن نعدلها من غير أن نئدها .. الحكمة أن نعيش بلا حكمة » .

فهذا العمل إذن عمل ذهنى ، يهتم أصلاً بتشريح نوازع الحب ، والدوران حولها ، وهو ينجح في ذلك غاية النجاح ويتنبه للفروق الدقيقة بين العاطفة واللهفة (الباب الثاني) . أو بين الحب والإعجاب والعطف (الباب الأول) أو بين التفاهم والتوافق (الباب الثاني فصل ٢) أو بين الاشتهاء والرغبة (الباب الخامس فصل ٢ مشهد ٣) .

ـ ٤ ـ

إن المتعجل قد يخيل إليه أن العبارات غير محددة ، وأن المؤلف يميل إلى التلاعب اللفظي ، ولكن عند التريث يدرك أنه يبغى فروقاً دقيقة كالتي يتبينها الخبير بين درجات اللون الواحد .

وهي فروق غاية في الدقة تخفى وراءها عقلية رياضية ، تحلل وتفك الأشياء إلى أجزائها ، فيتميز بعضها عن بعض .

ومن هنا كانت اللغة مركزة ، فإنها تشير إلى المعاني بإيماءة تحمل كثيرا من

الظلال ، وإنها تستخدم باقتصاد ملحوظ فلا ترادف ولا تكرار أو محسنات .

إنه لا يبحث عن الجمال الخارجي للغة أو الموسيقى اللفظية ، إنما تشغله هذه الحركة الذهنية التى تأخذ الحوار وسيلة لها .

وهى حركة محكومة بالفكر وتصدر عن تريث واقتناع ، فلا اندفاع مع العواطف أو عنف وهياج .

والحب متحكم فى الإنسان ـ والرجل بنوع خاص ـ بطريقة أقوى من الناس ، والحديث عن الجنس والاشتهاء يخضع لطبيعة المؤلف الهادئة والتى قد لا تتوافر لكثير من الشباب . إن الجنس فى نهاية التحليل يتحول عنده إلى « لغة وإحساس وليس اشتهاء وقحا » كما يقول فى الباب الأخير الفصل الثانى .

ويصبح مطلبا روحيا يجد فيه المرء طمأنينته ، إن المرأة التى عرفت وجربت حتى ترتمى فى أحضان الملاك المتمثل فى صورة بشر ، وحين يشتد عناقها وتتقد شفتاها ثم تتراخى بعد ذلك يداهيا حينئذ تقول « يكفينى أن أراك فأتأمل بهاك السماوى وملامح وجهك النبيلة وأتحدث إليك فى غير انفعال أو ألم » (الهاب الأخير فصل ٢) .

ـ ٥ ـ

إن المؤلف مشغول ببعض الأفكار يريد أن يلقيها إلى القارئ . فلا ضير عليه من أن يلجأ إلى طريقة الحوار ، وإلى هذا الشكل القديم الذى عرف منذ سقراط والذى يعتمد على إلقاء الأسئلة وتلقى الأجوبة.

إنه أساسا غير مهتم بالشكل الذى يمتزج بالفكرة . أو الفكرة التى تبحث عن شكلها .

ولكنه مهموم أولا وقبل كل شئ بالفكرة يريدها أن تخرج ، وأن يلعب الشكل دورا زخرفيا فى إخراجها .

إنه يبحث عنها ويخلق المواقف من أجلها .. فلا ضير من الأفكار تطرح ولو بين عروسين يقضيان شهر العسل ، ولا ضير من الحكم تلقى ولو بين عاشقين هائمين .

إن الأسئلة تتوالى كل حين ، أسئلة بين الملاك والزائر الوافد ، أسئلة بين العروسين ، أسئلة بين الصديقين .. وكلها أسئلة تبحث عن الإجابة فى شكل حكمة تلخص تجربة

. وقد تكثر الأسئلة وتتفرع .. وتحس إنه لا يجمعها إلا رباط فضفاض ، على الرغم من أن الكاتب يقول إن الفصول مستديرة حول بعضها فى وحدة واحدة .

إلا أن الرباط الذى يجمعها حقا هو توفرها على العلاقة بين الإنسان ومحبوبه .

ولكن ما أكثر الأشياء التى تدور حول هذه العلاقة ، وما أكثر ما تضمه . نعم الأسئلة تتوالى والحوار يتفرع ورغبة المؤلف فى نثر كل ما يعجبه رغبة شديدة ، ولكن جوهر الفنان الكامن فيه يتحرك بسرعة فيكسر من هذه الرتابة ، ويتحدى خطر الملل القريب من الأفق .

فما إن يحس الكاتب أن الموقف قد يثقل على القارئ حتى يغيره بسرعة ، بوصف للطبيعة المحيطة وصفا حياً وجميلاً . أو ربما بحركة عارضة ولكنها حسنة التأثير ، أو جمل شعرية تذيب الحوار الساخن ، وأحيانا عبارة ساخرة تبدد الأسى .

حينئذ يطمئن الناقد على صاحبه المؤلف ويدرك أن جوهره مبشر . وأن الرغبة فى الحديث عن كل شئ هى استجابة مباشرة كما يقال عن الميل الطبيعى (للقاص والشاعر أو الفنان) فى تبليغ ما عنده للناس . وأن لم يكن قاصداً النشر فى حد ذاته ، أوبدا زاهداً فيه .

ولا شك أن هذا العمل يحتاج لكثير حتى يمكن ترشيده وحتى يكتسب الدربة والخبرة .

ـ ٦ ـ

قلت آنفا إنّ الكاتب يجنح للتحليل ويبين الفروق الدقيقة التى تفصل بين الأشياء ذات العلاقات المتشابهة ، وقد انعكس هذا على موقفه من الحياة ، فهو يميل إلى إلقاء الحكمة وتلخيص التجربة فى بضع كلمات ، قد تكون حقا نفاذه وتدل على شفافية كتلك الحكم والأمثال التى كان العربى القديم يرسلها من جوف الصحراء الساحق ، فيخاطب الدهر بنقاء بصيرته .

قد تكون كذلك ، ولكن الكاتب وقد جردها من علاقات حولها ، تبدو مجردة عارية مثل عظام جمل أدركه الفناء فى رحلة بالصحراء .

فهى ليست ملتحمة فى نسق فكرى محدد ، ولا يحتويها مذهب فلسفى يضمها فى نسيج واحد .

ومن هنا كان اهتمامه بمسائل متفرقة ومتناثرة ، كالحديث عن المرأة أو العطف أو الاهتمام ، أو الرغبة وغيره ... دون أن يرتفع بكل ذلك إلى نظرة متجاوزة ، تفلسف الوجود وتسائل الكون ، وتبدد الحيرة إزاء الغموض .

حقا ، كان المؤلف فى فترات نادرة يشغله القدر ويقف إزاءه فى استسلام ، ويصفه فى عذوبة تخفى وراءها رنة أسى خفيف ، فيقول « كان فى ظهرى خنجراً ، يبعث فى فمى آهة دائمة يخالها المرء بهجة وهى طرب من الألم . وحين ألتفت خلفى لأرى تلك اليد الآثمة ـ ولعلها لا تحبنى ـ أحسّ تلك القبضة تشتد على الخنجر . فيضغط بنصله على ظهرى . فأعود ولا أرى شيئا » (الباب الثانى فصل ٣) .

ولكن ذلك لا يتعدى المرة أو المرتين على أحسن الفروض وبطريقة متناثرة وعرضية ، كأن تكون تعليقاً على موقف ، أو تعبيراً عن إحساس مؤلم ، دون أن يسلك ذلك فى عصب القصة، مع أن العمل ذهنى ويدور حول موضوع ، قد تهزم فيه الإرادة ويلعب القدر دوراً كبيراً فى تكييفه .

ـ ٧ ـ

ولكن كل ذلك يتغير حين نصل إلى الباب الخامس والأخير ، فالإيقاع حينئذ يختلف ، والقدرة الفنية تختلف ، والنظرة الفلسفية تختلف ، ومن ثم فإننى أنصح العجولين أن يتريثوا حتى هذا الباب . وهؤلاء قد يضيقون بما يصادفهم فى أول الأمر ، من كثرة الأسئلة ، وتزاحم الحوار والسقوط مباشرة على الموضوع ، أو قد يضيقوا بالملاحظات النحوية التى تمس الثوب الجميل ... قد يضيقون بكل ذلك وينصرفون عن الكتاب وفى وهمهم أنه جاف وممل .. ولكنهم لو تريثوا حتى الباب الأخير ـ وهو يقترب فى الحجم من ثلث الكتاب ـ فستنتظرهم عند ذاك مكافأة دسمة ،

فإن المحاورة فيه سريعة ، والجمل مخطوفة ، والمشاهد قصيرة وتتوالى بسرعة كأنها تنذر بوقوع المأساة .. ما أصعب هذا .. ؟

ذلك المؤلف الوديع والذى يعزف من أول الكتاب لحناً هادئاً بطيئاً ، ويشفق من هز القارئ حتى أمام أشد المواقف توتراً وهياجاً .. يخفى أوراقه حتى صدور الحكم الأخير . إنه حكم قاس ، ها هو مرة واحدة يتحدث عن الفزع « حين يولد المرء يبتلع نصيبه من الفزع فى الحال ويصرخ ..وتدور الأيام ويضحك ويخفق وينجح ويبقى الفزع دائما

مستقراً فى أعماقه ، فإذا صادفته صدمة قوية تحركت هذه الرواسب وطفت على السطح .. ويرتسم الفزع مرة أخرى على الوجه والأعصاب » (الباب الخامس فصل ٣ المشهد الأول) .

إن المؤلف هنا يقتصد فى إلقاء الحكم وفى التعليق على المواقف الجزئية ، ليعانق مسائل ميتافزيقية حول الشر والخير والفزع والبطولة والعبقرية والجنون .

وينتهى هذا الباب الأخير ، وقد تسلل اليأس إلى صاحبنا فهو يحس أن وجوده معطل وحريته كبشر مصادرة ، على الرغم من الحكمة التى اكتسبها من العالم الآخر ، إنه يرد كل ذلك لقاء أن يتحرك وفق الطبيعة البشرية ، إنه يصيح « الحكمة أن تعيش بلا حكمة » وكأننا هنا إزاء « فاوست » من نوع آخر ، يرد على الشيطان معرفته ، رجاء أن يعيد إليه الحيوية المسلوبة.

فهذا الباب يذكر بالشخصيات الروائية العالمية التى تقلق أمام الفزع والرعب ، إن الدنيا ـ فى نظر الكاتب ـ هى امتداد للجحيم ، ونحن محكوم علينا بالفزع .

إنه ينهى كتابه نهاية كثيرا ما نجدها عند كتاب العبث ، وعند الوجوديين بنوع خاص ، إذ يختفى البطل ويتساءل الراوى « يا إلهى ترى ماذا نملك ، وماذا لا نملك » .

ولكنه مع ذلك يتقبل كل شئ . وهنا قمة التفاؤل الذى ينمو فوق أرض المأساة ، إنه تفاؤل واع بالمأساة ، وليس هنا أى تمحك لفظى ، فنحن محكوم علينا أيضاً بأن نعيش ، تماماً كما هو محكوم علينا بأن نفزع ، وإذن فلنرتفع بأملنا فوق المكتوب ، إن الحكمة هى أن تعيش بلا حكمة ، وإن التفاؤل هو الضرورة التى لا محيص عنها فوق أرض الجحيم .

ـ ٨ ـ

ولكن لا تحسبن البركة كلها قد طرحت فى الباب الأخير فحسب ، بل إن الفنان يتخفّى فى الأبواب الأولى ، ويبدو جوهره من خلال لمسة شاردة ، أو موقف شعرى ، أو تشبيه طازج كما سبق وأن ذكرت .

ومن هنا فهو لا يقف أساساً مع الجهامة والقبح ، ولا يناصر الشر أو الشذوذ ، إنه فنان حتى فى تعرضه للشر . وفى موقفه من كل شاذ . فهو دائماً مع الصفاء والانسجام الداخلى ، إنه لا يقف عند القبح إلا كظاهرة يتجاوزها كما تتجاوزها البشرية فى سيرها ،

حقاً إن ذلك موجود كتلك المرأة الشاذة في الباب الثالث ، والتي تبحث عن ظروف تدارى بها عجزها وجبنها . ولكن ذلك ليس عالم الفنان . إن عالمه هو البراءة والإخلاص والسمو فى الحب . والتطهر الذى يرتفع بالنفوس من حضيضها إلى عالم أرقى مسئولية .

إنه كثيراً ما يشير إلى تلك الظروف التى تنحرف بالمرأة من عالم البراءة ، إن أمل ونادية وزيزى هن ضحايا تلك الظروف (باب ٣ ـ الفصل الثالث) ، حقا فى صدورهن البلورية شئ تكسر ، ولكن كل شئ يمكن أن يجبر ويصحح إذا توفر عنصر الحنان .

ويتبدى جوهر الفنان فى تلك المواقف الشعرية التى ينثرها المؤلف بين الحين والحين ، فتخفف من حدة الحوار ومن توالى الأسئلة، يقول العاشق لصاحبته فكأننا إزاء قصيدة تدور حول فكرة متكاملة .

« كنت أحس كأنى طير تاهت عيناه أمام ضباب كثيف ، وجناحاه مكدودان ، والريح تحوم حوله حارة قاسية ، ولابد أن يهبط أو يسقط ، ولكنه لا يرى الطريق ، ولا يقوى على تحويل جناحيه ، وينصت لحفيف الأشجار وصوت الأغصان ، هنا فرع صغير وهناك فنن رحيم ليتنى أهبط وأرسو على أحدهما ، نغمة هنا ولحن هناك ، وأتقدم خطوة ولا أستوثق مما أنا فيه ، وهمس بعيد فأتصوره خداعاً ، ولكن لابد أن بينهما صوتا صادقا ، نغماً أصيلاً لا يصدر إلا عن عود يشتاق للطير يناديه ، وأظل أدور وأدور ، يشدنى صوت يجذبنى نغم ، وسمعت لحنا صادقاً ، وصعدت لى أصداء روحك النقية ، وأحسست كأنها تأخذ بيدى خلال الضباب ، وتسير بى كأنها تعرف مفازاته ومخاطره » (الباب الثانى فصل ٣) .

ـ ٩ ـ

إن هذا الشكل ليس غريبا على القارئ العربى ، فالإطار الخارجى الذى يعتمد على الرحلة إلى العالم الآخر ، نجده محققا فى رسالة الغفران وفى رسالة التوابع والزوابع ، والاعتماد على الراوى فى قص الحكايات هو وسيلة محببة عند القاص العربى والراوى الشعبى ، وليس صدفة فى هذا الكتاب أن يشبه الزائر نفسه وقد أخذ يقص على الملاك جوانب من حياته وحياة الآخرين ، بأن يتفنن وكأنه شهر زاد تقصى عن رقبتها حكما محتوما (الباب الخامس المشهد الأول) .

ولكن أهم شيء ، هذه الأطر الخارجية المصاحبة . إن هذا الشكل يرضى الذوق العربى الذى يحب أن ينتقل من حادثة إلى حادثة ، وأن يجمع فى عقد واحد العديد من الأخبار الفريدة .

وهـذا الشكل وهو لا يتـصادم مـع الـذوق العربى ، تعتـرف به المعاصرة ، فالكاميرا تؤثره ، والإخراج الحديث يعتمد على اللقطات المتجاورة لكى تعطى من تلاحقها انطباعا معينا .

إن هذا الشكل يمكن أن يربط الماضى بالمستقبل. وأن يجعل التراث يتفتح لإمكانيـات ثـرة ، إنه يحتـوى على بـذور خلق شكل يوفق بين الأصالة والمعاصرة فى آن واحد .

ومن هنا أرجو أن يلتفت إليه الفنانون ، من خلال المراجعة للتراث العربى ومن خلال الإطلاع على التراث العالمى ، فقد يمكن أن يتخلق منه عمل فنى ، لا يكتفى برباط واسع فضفاض وإنما يحتوى على عروق خفيه تشد كل كلمة أو إيماءة منه ، وعلى نظرة إنسانية شاملة ، لا تكتفى بمجرد التعليق على مواقف متناثرة .

ـ ١٠ ـ

لقد قلت فى أول هذا التقديم إنَّ الصلة بهذا العمل لا تنتهى بانتهاء الجملة الأخيرة منه ، ولكن تبدأ معها . إن هذا التقديم وما يحويه من مسائل ـ سواء أكانت معه أم عليه ـ قد بدأ من حيث انتهت الجملة الأخيرة ، وإنه لقليل من كثير . يثيره هذا العمل الفكرى .

الرواية المعاصرة فى اليمن

- ١ -

تمهيـــد :

لم يحرم اليمنيون من الخيال الروائى على مدى العصور . فقد احتفظ التاريخ بكتابين يعتبرهما بعض النقاد صورة للرواية العربية القديمة [١] . وهما كتاب « أخبار عبيد بن شرية الجرهمى » وكتاب « التيجان فى ملوك حمير » ، وقد قدم هذان الكتابان تاريخ اليمن فى صورة روائية تدل على تعقد الخيال وتشعبه واصطياده لأشياء غريبة ومثيرة .

وظل الخيال اليمنى معطاء حتى فى أحلك عصوره ، وقد قدم الأخ على محمد عبده مجموعة من الأساطير اليمنية الشعبية ، تكون بمثابة المادة الخام التى يستنتج منها الباحث صورة لما يكون عليه الخيال الشعبى المعاصر ، حقا إن معظم هذه الأساطير تدل على فقر فى الشخصيات ، وتبدو ساذجة غير معقدة ، لو قورنت بالخيال اليمنى القديم والذى كان جريئا ومقتحما لمناطق نائية ومثيرة ، ولكنها على أى حال تدل على القيم التى يؤمن بها اليمنى العادى ، والتى ينتظر منها الخير فى نهاية الأمر كما فى أسطورة « الحراب » ، أو يتغلب فيها الذكاء اليمنى على الطغيان كما فى أسطورة « بشيبة ولا بكل الشباب » .

ومن هنا فإن لدى اليمنى استعدادا للعمل الروائى ، ومن هنا كان لابد من البحث عن مدى مساهمة اليمنى فى الرواية المعاصرة ، وقد يبدو هذا البحث غريبا ، إذ الشائع أن الفنان اليمنى المعاصر لم يساهم فى هذا الميدان إلا برواية واحدة للمرحوم محمد عبد الولى ، وهذا مجاف للواقع من جهة ، ولاستعداد اليمنى للعمل الروائى من جهة أخرى ، إن قيمة هذا البحث ترجع إلى أنه أول دراسة تقدم عن الرواية اليمنية ، وإلى أنه يزيح الستار عن نصوص تكاد تكون معدومة فى المكتبات العامة ، ويصبح العثور عليها ضربا من المستحيلات ، لولا مؤازرة أصدقائى من اليمنيين وبنوع خاص الأخ محمد عبد الجبار رئيس تحرير مجلة « الكلمة » والأخ الشاعر حسن اللوزى .

وقد رأيت أن أقدم قبل أى شئ ثبتاً لما عثرت عليه من أعمال روائية معاصرة :-

(١) هو فاروق خورشيد فى كتابه « فن الرواية العربية » .

١ ـ سعيد : تأليف محمد على إبراهيم لقمان ، وقد صدرت بعدن سنة ١٩٣٩م ، وهى أول رواية يمنية .

٢ ـ حصان العربة : تأليف على محمد عبده ، وقد نشرت مسلسلة فى صحيفة « الكفاح » العدنية فى يناير سنة ١٩٥٩ م .

٣ ـ مأساة واق الواق للشاعر اليمنى الكبير محمد محمود الزبيرى وقد صدرت سنة ١٩٦٠م .

٤ ـ مذكرات عامل : تأليف على محمد عبده ، وقد نشرت مسلسلة فى صحيفة « الطريق » العدنية فى يونيه سنة ١٩٦٦م .

٥ ـ يموتون غرباء : تأليف محمد عبد الولى وقد صدرت بعد وفاته سنة ١٩٧٣م .

٦ ـ مصارعة الموت : تأليف عبد الرحيم السبلانى وقد صدرت فى السبعينيات .

٧ ـ العودة إنها النهاية : تأليف عبد الرحمن قاسم بجاش ، وقد نشرت فى صحيفة « الثورة » على حلقات ثلاث فى نوفمبر سنة ١٩٧٥م .

٨ ـ صورة من الماضى : تأليف أبو أنمار وقد نشرت فى صحيفة « الرسالة » على حلقات ست فى أكتوبر سنة ١٩٧٥م .

٩ ـ ضحية الجشع : تأليف رمزية عباس الأريانى وقد صدرت فى السبعينيات .

١٠ ـ مجمع الشحاذين : تأليف عبد الوهاب الضورانى ، وقد نشرت مسلسلة فى صحيفة « الثورة » فى يناير سنة ١٩٧٦م .

حقا .. إن الكثير من هذه الأعمال لا تعتبر روايات إلا بالمقياس الكمى فحسب ، ولم ندرجها هنا إلا من قبيل الإحصاء الشامل ، وذلك لأن الحس الفنى بالعمل الروائى فيها ضعيف إن لم يكن معدوما ، فهى تخلو من تعقد العلاقات ومن الصراع ، ومن نمو الحدث والأفكار نموا تدريجيا ، أى أنها تخلو من الجذور الأساسية التى يدخل العمل بها إلى مجال الرواية الفنية .

فبعضها مرتبط بالأحداث التاريخية ارتباطا مباشرا ، حتى فى ذكر الأسماء الحقيقية والإشادة بالمدن الرئيسية في اليمن ، مع نبذة عن تاريخ هذه المدن وأهم آثارها . وبعضها كتبته فتاة لا تزال طالبة إثر حادثة انتحار لصديقة لها ، فكانت نفثة انفعالية لم تختمر

ضد أوضاع المرأة فى اليمن . وبعضها أقرب إلى الحواديت الشعبية ذات الأحلام والنهايات السعيدة عن فقير يلتقى بأميرة مثلا فيتزوجها رغم الصعاب .

ومن هنا فلن نقف إلا عند روايات أربع ، تمثل كل واحدة منها مرحلة من مراحل تطور الرواية اليمنية وتطور اهتمامات المجتمع اليمنى فى فترات تاريخية متلاحقة ، فالأولى تصور ذلك المجتمع فى أوائل القرن العشرين ، والثانية تقدمه خلال الحرب العالمية الثانية ، والثالثة فى فترات ثوراته التاريخية وحتى سنة ١٩٦٠ . أما الرابعة والأخيرة فتتعرض للجيل الأخير الذى سيتحمل رسالة التحرر .

إن هذه الروايات الأربع فضلا عن أنها تتكامل فى تصوير المجتمع اليمنى المعاصر ، فإنه قد أتيح لها من الإمكانيات الفنية ما يجعلها جديرة أن تدرج فى الأعمال الروائية بالمفهوم الفنى المعاصر . إن كل رواية من هذه الروايات تمثل مرحلة من مراحل تطور الرواية اليمنية ، وهذا يعكس وضعه بين الرواية العالمية من جهة وبين الرواية العربية المعاصرة من جهة أخرى .فإن مراحل الرواية اليمنية تتمثل فى نموذج واحد فقط وتقوم على مجهود فردى ، بينما نجد المراحل فى الرواية العالمية تتمثل فى مذهب متكامل له فلاسفته ونقاده ومتذوقوه والمتشيعون له ، وله أمثلة كثيرة قد تختلف فيما بينها ولكنها تشترك فى مراحل عامة وجوهرية ، فالرواية الكلاسيكية أو الرومانتكية أو الواقعية تمثل مذهبا قائما بنفسه ، ويكون انعكاسا لاتجاهات المجتمع فى مختلف ميادينه التى تمثل الرواية إحدى إبعادها . وبينما نجد المراحل فى الرواية العربية المعاصرة ـ مصر مثلا ـ تتمثل فى تيار قد لا يصل إلى حد المذهب والفلسفة ، إلا أن له نماذج كثيرة ومن أفراد من المثقفين يتشابهون فى خطوط رئيسية عامة ، فالتيار الكلاسيكى أو الواقعى فى مصر يلقى بظلاله على نماذج كثيرة .

وهذا يمثل أزمة الفن فى اليمن ، إنه لا يعيش داخل معركة ثقافية ، إنه يقوم على جهود فردية بحتة ، قد تصبح مثل صيحة لا تجد لها صدى فتتوقف أو تتخلف فصالح الدحان مثلا أصدر أول مجموعة قصصية سنة ١٩٥٦ ثم صمت ، وعلى محمد عبده كان أسلوبه فى أول الأمر نشطا يصدر عن حماسة ثم فتر وتلكأ .

ـ ٢ ـ

المرحلة الأولى تمثلها رواية « سعيد » للأستاذ محمد على لقمان وقد صدرت فى عدن ، وأرجح أن يكون ذلك سنة ١٩٣٩ ، فإن المؤلف قد ذكر فى ثناياها أن أحداث

هذه الرواية وقعت منذ ثمانية وعشرين عاما ، وبعض هذه الأحداث كما هو واضح من الرواية يرجع إلى سنة ١٩١١ ، كتلك الحفلة التى أقيمت فى عدن احتفالا بتتويج الملك جورج الخامس ، وبعملية حسابية يترجح لنا أنها ألفت سنة ١٩٣٩ فضلا عن أن الأستاذ أحمد سعيد الأصنج تحدث فى كتابه « نصيب عدن من الحركة الفكرية الحديثة » والذى صدر سنة ١٩٣٤ عن محمد على لقمان وذكر ثقافته ومؤلفاته وجهوده ولم يذكر شيئا عن روايته تلك مما يدل على أنها صدرت بعد سنة ١٩٣٤ .

ويبدو أن سنة ١٩٣٩ قد شهدت ازدهارا للرواية فى جنوب اليمن ، فعلى الغلاف الأخير لهذه الرواية إعلان عن مجلة تسمى « ألف ليلة وليلة » يذكر أنها « مجلة روائية أسبوعية مصورة وأن كل عدد يحتوى على رواية أو روايتين » ، فإذن كانت هناك مجلة متخصصة فى الرواية لم استطع الحصول عليها ، وكانت تصدر أسبوعيا وتحتوى على رواية أو روايتين .

وقد ذكر الأستاذ أحمد محفوظ عمر فى بحثه عن تاريخ القصة اليمنية القصيرة [1] أن هناك رواية أخرى للمرحوم محمد على لقمان تسمى « كملا ديفى » ظهرت فى أول الأربعينيات وأنها قصة إنسانية تتجسد فيها روح الإقدام ونبل التضحية ويبدو أنها مترجمة عن الهندية . وسواء صح هذا أو لم يصح فإننى لم أعثر إلا على رواية سعيد ، والتى تمثل فى نظرى المرحلة الأولى لنشأة الرواية اليمنية ، مع ما يكتنف المراحل الأولى عادة من بدايات متعثرة ، فشخصياتها نمطية ، إن سعيداً نمط للخير لا يخلف وعده ، وسالماً نمط للشر لا يحيد عنه . وكل يلاقى جزاءه ، إنها كما قال رواية أدبية أخلاقية تاريخية، ومن هنا تكثر فيها الخطب والمحاضرات والمواعظ، والمؤلف يعتصر فيها كل شئ ويقدمه جاهزا للقارئ، دون أن يترك له شيئا عصيا يحاول استكشافه ، إن عثمان يلقى محاضرة على الزهراء يشرح فيها أثر تربية الأطفال ، ويتحدث عن الاستكشافات النفسية ويحلل بعض الشخصيات ، ويستدل بأبيات للمعرى عن التشاؤم . إن سعيداً حين انتهت أحداث الرواية نهاية سعيدة يقف فى الحاضرين ويلقى خطبة يشرح فيها العظة من أحداث القصة ، وحوادثها سينمائية يكثر فيها القتل والإغماء والإثارة ، ولا تخلو من مواقف رومانسية يناجى فيها سعيد وهو فى الغربة حبيبته ، وينشد الأشعار التى قد تستمر صفحات .

(١) مجلة « الحكمة » (يناير سنة ١٩٧٤) .

ولكنها ـ على الرغم من كل ذلك ـ ذات لمسات فنية مبكرة ، فهى أول رواية يمنية اطلع عليها تتخذ من ذلك الشكل الجديد قالبا ، وتقدم فيه شخصيات تدور حول محور معين ، قد لا يكون الصراع فيها غنياً ولا العلاقات متداخلة ، إلا إنها تنبهت إلى كثير من الحيل الروائية الجديدة ، فهى تتخذ من وصف الطبيعة خلفية لحركة الأشخاص ، فتتحدث عن جبل شمسان الذى يقف شامخا وتحته الكثير من أبنائه الضائعين ، ويبدو فى وقفته مخيفا كأنه يوحى للعدنيين « ما ناله من الكدر والغضب لوصولهم إلى تلك الدرجة من الجهل المشين » ، وهو يصف الأمكنة والقصور وعادات اليمنيين الشعبية وأفراحهم ، وهو يميل فى أحايين كثيرة إلى التحليل النفسى ولا يقف بالشخصية عند حد عواطفها الظاهرة ، فعائشة كانت مليئة بالعقد لان أهلها يفضلون أخاها ويدللونه ، وقد نبهها سعيد الى عقدها ودلها على القراءة كتعويض ، فتفتحت نفسيتها وأصبحت عنصرا إيجابيا ، وسالم يرجع الكثير من تصرفاته المشينة الى أصله المجهول وإعراض أمه عنه فى الصغر .

ولأول مرة نجد شخصية المرأة تبرز فى عمل أدبى ، فالزهراء خطيبة سعيد فتاة متفتحه وإن كانت من أسرة فقيرة ، تتفهم دعوة سعيد وتخلص له ، وكذلك عائشة بعد أن جعلها سعيد تفهم نفسها ، تصبح عاقلة تقاوم الشر ، وتقف مع سعيد والزهراء فى محنتهما ، ولكن فى الوقت نفسه يعكس المؤلف الكثير من المثبطات التى تلاقيها المرأة المتفتحة فى ذلك الجو المتخلف ، إن الزهراء تتعرض للكثير من المؤامرات وتشويه الشخصية وتقع مريضة تهذى ، ويكاد هذا المرض يودى بها لولا أن تداركها الله برحمته .

تتحدث هذه الرواية على الرغم من أنها صدرت سنة ١٩٣٩ ،عن حالة العدنيين فى العقد الأول من القرن العشرين وما هم عليه من رغد فى العيش ، وتصف مجالس التجار من فرش وثيرة وأثاث ناعم ومأكولات فاخرة ، وهم يجلسون متقابلين يتحدثون عن المتنبى والبحترى وأبى تمام . ولكنها تحذرهم من خطر وهو أن الأجانب قد بدأوا يتسللون إلى التجارة ويتدخلون فى مرافق البلاد ، إنه ينبههم إلى هذا الخطر ويدعوهم إلى الاستعداد له ، بتربية أبنائهم وتعليمهم حتى يستطيعوا أن يتحملوا المسئولية ، وأن يصمدوا أمام المكر القادم .

إن الشيخ سليمان تاجر غنى وذو سمعة طيبة ويعيش فى بحبوحة من العيش ،

ولكنه غافل عن الخطر ولا يفكر فى المستقبل كثيرا . إنه لا يعجبه ابنه سعيد لأنه ذو آراء جديدة ، وكثيرا ما تحدث مشادة بينهما ، وقد خطب سعيد الزهراء وهى فتاة متفتحة ، ولكن أباه اعترض لأنها من أسرة فقيرة ، فكان أن ترك سعيد عدن وسافر إلى تعز ثم إلى الحديدة ، حيث افتتح متجرا كبيرا بها وتحسنت أحواله . وكان دائما يفكر فى الزهراء ومن أنه سيعود إليها ، بعد أن تركها فى رعاية صديقه عثمان الذى يحمل مبادئه نفسها ، وفى رعاية أخته عائشة . ولكنه القدر غير خطه إذ إنّ الدولة العثمانية دخلت فى حرب البلقان ، وطلبت متطوعين من اليمن ، فأرسل لها حاكم الحديدة سعيدا مع كثير من اليمنيين ، وقد أظهر سعيد بسالة جعلت القائد يحبه ثم أصيب فى معركة فأرسله القائد إلى برلين للاستشفاء ، وهناك تعلم الفلسفة ، ثم عاد وجعل يسبح فى البلاد الإسلامية ويدعو إلى الوحدة الإسلامية، والوقوف ضد الخطر الأوروبى الذى يهدد كيان الدولة الإسلامية .

إن المؤلف يريد أن يخلق بطلا ثائراً ، وأن يختلق الأحداث التى تجعله يتثقف ، ويجولَ فى الدنيا ويدرس العلوم والفلسفة ، حتى أصبح جديراً بتلك الرسالة التى أخذ يدعو إليها ، وهى الوحدة الإسلامية وكشف ألاعيب الاستعمار واستغلاله للدين ، وتشجيعه للحركات التى تدعو إلى عدم مقاومة الإنجليز ، لأن الجهاد لم يحن بعد ، ولن يحين حتى يخرج المهدى الذى « سيقول للدبابات افنى فتفنى وللجيوش تسمرى فتتسمر » ، وجعل سعيد يقاوم هذه الحركات ويدعو إلى تفهم روح العصر « فإن الحضارة تتطلب الجد والكد والسير فى ضوء الحقائق العلمية الملائمة لروح الإسلام » .

أما أهله فى عدن فهم غافلون لا يحتاطون للمستقبل ، إن أباه قد ربى أخاه حسن تربية مدللة ، ولم يستطع تقويمه بسبب تدخل أمه الجاهلة التى تؤمن بالخرافات ، ويستغل سالم ضعف حسن فيوقعه فى الخمر ، وفى مواطن الرذيلة حتى يصاب بالإدمان والسيلان ، ثم يغريه بأبيه وتحدث حوادث مفاجئة سينمائية ، فإن حسن يسرق أموال أمه ويكاد يقتلها فى إحدى المرات . وإن سالماً يسرق مستندات سليمان ويثير عليه الشركاء ، حتى يصاب بالإفلاس وترفع عليه قضية تزوير ، ويحدد يوم المحاكمة ، إلى أن يظهر فجأة سعيد وهو يحمل براءة والده . ويعود السرور ويتزوج سعيد من الزهراء ، وعثمان من عائشة ثم يقف سعيد ويخطب فى الحاضرين .

« أما بعد ، فإن قصتنا هذه لمن أعظم القصص وهى عبرة لأولى الألباب ، وكل ما

أصابنا إنما هو بسبب التربية الخاطئة والغرور الممقوت ، فعليكم باتباع الأساتذة المثقفين في تربية الناشئة ، وعليكم بتعليم البنات والنساء ، فإنهن مصابيح البيوت والمشجعات للرجال على القيام بجلائل الأعمال ، وانبذوا السخافات جانبا ، واضربوا بالخرافات عرض الحائط ، واعلموا أعمالاً صالحة ، واخدموا الأوطان ، واحموا الدين قبل أن يتغلب عليكم الأعداء ، واقتدوا بسيد الكائنات الذى لم يكن يحب شيئا كالصدق فى القول والإخلاص فى العمل » .

ـ ٣ ـ

المرحلة الثانية ويمثلها علي محمد عبده ، وقد كتب روايتين الأولى بعنوان « حصان العربة » وكان ينشرها مسلسلة بمجلة الكفاح العدنية ابتداء من يناير سنة ١٩٥٩ ، وأما الثانية فهى بعنوان « مذكرات عامل » وقد بدأ نشرها مسلسلة فى ١٣ يونية سنة ١٩٦٦ بمجلة الطريق العدنية ، ولنا من حيث الدلالة أن نعتبرهما رواية واحدة ، فإن الثانية هى تكرار فى حوادثها للأولى ، وقد اتخذت مثلها ضمير المتكلم كمحور تلقى الأحداث من خلاله ، وقد مهد للثانية بمقدمة ذكر فيها أهم الأحداث التى لن ينساها ، وهى الأحداث نفسها التى اعتمد عليها فى الرواية الأولى ، مما يدل على أنه كان ينقل من الواقع هنا وهناك ، إلا أنه فى الثانية أكثر التصاقا بالواقع وأميل إلى التسجيل وكتابة المذكرات ، ومن هنا فلو اعتمدت فى تحليلى لهذه المرحلة على الرواية الأولى ، فلن ينقص هذا من قيمة البحث شيئا ، فالثانية هى تكرار للأولى ، فضلا عن أن الأولى أكثر فنية وأدخل فى العمل الروائى ، وذات أسلوب سلس وسريع .

إن رواية (حصان العربة) وثيقة هامة تكشف عن حال العمال اليمنيين ، فى الأربعينيات وبعد الحرب العالمية الثانية، إنها تلتقط أحداثها من واقع هؤلاء العمال الذين هاجروا وراء لقمة العيش ، وتركوا بلادهم التى لا تقدم لهم شيئا ، والمؤلف كما ذكر فى مقدمة (مذكرات عامل » عامل وعانى الكثير ، ومن هنا فهو يلتقط من واقعه ، إنه لا يكتب من الكتب أو من خلال ثقافة معلبة ، إنا نحس فى رواية (سعيد) أننا أمام مؤلف مثقف يحلل المشكلات ، ويدعو إلى علاجها . أما هنا فنحن أمام مكابد ، نحس بتعاطفه مع العمال ، فهو يعدد آلامهم ويشير إلى الظروف التى تحيط بهم ، ويكاد يسرف فى ذلك بحيث يتحول العمل الفنى عنده إلى تكديس للمآسى وتعداد لآلامهم ، وأحيانا يجمح به القلم فيلعن الظروف وقسوة الحياة ، بنبرة عالية قد تتنافى ولغة الفن الهادئة .

وإذا بنا نعيش في جو لا يلطفه شئ ، حتى صورة المرأة تكاد تختفى فى ذلك العالم المتجهم ، إلا فى صورة الأم التى تبدو للحظات قصار وهى تودع ابنها ، ولكنها حتى في تلك اللحظة لا تلين . بل إنها تستودعه الله تخبره بأنه قد أصبح رجلا ، تقول في مذكرات عامل (ايش بأوصيك قد عرفت كيف التعب والهيانة اللى أنا فيها ولو أنت رجل ستعرف على نفسك) وتجتمع الجارة مع أمه ليلة سفره ويكون الحديث عن ابن ناجى الذى عاد بعد أسبوع ، ولم يتحمل متاعب الغربة وذلك لأنه يجلس مع البنات ، أما هو فرجل لا يجلس مع البنات ولا يسمع كلامهن .

إن صورة الأطفال فى أعمال ذلك الكاتب صورة حزينة ، فالطفل لا ينعم بطفولته ، ما أن يصل إلى اثنى عشر عاما حتى يصبح رجلا ، ليس مسئولا عن نفسه فحسب ، وإنما هو مسئول عن أسرة ، تركها وراءه تعانى الجدب والجوع ، والمؤلف بحساسيته الفنية يلح على تلك الصورة حتى فى قصصه القصيرة كرمز لتلك الزهور التى تعتصرها الحياة قبل الآوان ، إن مذكرات عامل هى مذكرات ذلك الصغير الذى هاجر ، ولحق بأنداده طربوش وهزاع وغيرهما ممن يعيشون فى الغربة ، وممن يلتمس فى حديثهم عمق التجربة والنضج المبكر .

أما حصان العربة فهو ذلك الحمال اليمنى ، الذى يجرى لاهثا وراء لقمة العيش ، إن هو تلكأ فى عدوة أتاه صوت الحوذى الأجش فى لهب من السياط كما يقول المؤلف . وهو نموذج لكثير من الحمالين الذين يمثلون أحياء عدن بعد الحرب العالمية الثانية ، ويصور ، المؤلف شقاءهم فى العمل وفى السكن وفى كل الظروف التى تحيط بهم ولكن بين هذا الشقاء يلتمس المؤلف الجوانب الإنسانية فى حياتهم ، فما أن يصل أحدهم من القرية حتى يلتفوا حوله ، ويقاسموه الغذاء حتى يجد عملا دون أن يشعروه بشئ أو يجرحوا كرامته .

« وقد تعارف الحمالون على ذلك اللون من التعاون . فهم يتقارضون المروءة والعطف فى مثل هذه الأحوال ، التى يقدم بها البسطاء كرمهم فى فلسفة قصيرة تقول : ما كفى واحدا كفى اثنين ، فتدلك على القدر الذى يستقر فى أعماقهم من القناعة والاستقرار ، وتلك هى القوة الكبيرة التى تمنحهم الصبر وتوسع لنفوسهم ضائقة العيش ، وتجعلهم يلعنون فى شماتة جشع الآخرين » .

ومن هؤلاء الحمالين يستلفت نظر الراوى أحدهم ، لأن فى تصرفاته كما يقول

نظرة بعيدة لم يعهدها فى سواه ، فقد استقدم ابنه محمداً من البلد وأدخله المدرسة ، وجعل ينفق عليه من عرقه ودمه حتى يشق له طريقا آخر غير طريقه . ويتتبع المؤلف حياة هذين « كيف يقتسمان كل شئ فى حياتهما ، من الجهد فى إعداد الوجبة الواحـدة التى يتناولانها ، إلى غسل الملابس ، إلى كـل شئ حتى البسمة وحتى الدمعة يكادان يقتسمانها ، فيبتسم الوالد نصف بسمة ليكمل الولد نصفها الآخر من بين شفتيه » .

ولكن الظروف كانت أقوى منهما ، فقد كانت البيئة التى يعيش فيها الولد صالحة ـ كما يقول ـ لتخريج حمالين لا لتربية تلاميذ ، فاضطر أبوه إلى إخراجه من المدرسة وإلحاقه بورشة ، وكان العمل مضنيا على الصغير والغذاء شحيحا والمكان رطبا ، فسقط محمد مريضا بالسل وظل طريح الفراش حتى اقترح أبوه أن يذهب به إلى البلد .

وهنا لقطة ذكية من المؤلف فقد تحول محمد إلى رمز ، فتجمع حوله العمال ، ورفضوا أن يذهبوا به إلى البلد ، فالبلد هى مقبرة الأحياء ، يعودون إليها لكى يدفنوا ، لا لكى يعيشوا وصاحوا « أبدا لن يموت محمد ونحن نراه ، سنعطى كل ما معنا لأجل علاجه ، وإذا لم يكن فى أيدينا شئ فسنبيع كل شئ ، حتى ثيابنا حتى الصندقة حتى القعائد حتى دسوت الطبخ » .

ويسمع محمد كلامهم فيبكى ، فما كان يعرف من قبل أن له كل هؤلاء الآباء ، كان يبتسم ـ كما يقول المؤلف ـ فى هناء الملك العادل الذى انضم إلى رعيته شعب جديد ، إن العواطف تلمع فى ذلك الجو الحالك فتضيئه، ثم يشير المؤلف إلى مخرج آخر يدل على وعى كبير فى تلك الفترة المبكرة ، فقد زاره رفيقان له فى العمل ، وأخبراه أن العمال كونوا نقابة، وكان أول قرار اتخذته هو علاج محمد ، ويصدم الموجودون بهذه المفاجأة التى جاءت لتكسر زهوهم ، الذى كانوا يستشعرونه منذ لحظات ، فيعارضون هذا القرار ، فيشرح لهم الرفيقان أهمية النقابة ، إنها عمل منظم لا تفعل ما نفعله من أجل الصدقة ولن تمن فى يوم ما ، إنه حق لن يكون لمحمد فقط ، بل لكل عامل يسقط مريضا ، وأخيرا يتفقون على علاج محمد بالتعاون بين الجميع .

ولكن الظروف كانت أقوى من كل تعاون ، فقد جاء الراوى من السعودية بعد سنوات فعرف أن محمدا قد مات ، ولكن المؤلف لم يجعل الرمز يموت إلا بعد أن أشار بإصبع الاتهام إلى الأسباب ، والنهاية ليست سلبية ، بل هى صادقة ومنطقية مع كل

الظروف التى تحيط بهذا الأمل الوليد ، إن المعول هو العمل الصادق لأن تأثيره حينئذ سيكون أقوى بكثير ، مما يفعله المتشنجون الذين يتسترون وراء دعوى الإيجابية والتمرد .

لقد كانت الرواية فى المرحلة الأولى تدور فى جو من الرومانسية والانتقالات المفاجئة ، وكان صاحبها يميل إلى طرح مشكلته كمثقف مصلح ينبه إلى الأخطار . أما الرواية فى تلك المرحلة فهى رواية واقعية يكتبها صاحبها عن معاناة ، فجاءت وعليها مسحة من الصدق وشئ من الحرارة يحس به القارئ ، وبنوع خاص فى ذلك الأسلوب السلس ، وتلك الصور التى تنبث فى الرواية ، فتكسبها رهافة . يقول مثلا : « إن كل واحد من هؤلاء التعساء فى حياته كالقط الجائع الذى يلعق شفرة سكين ، إنه يلعق دماً قانيا طرياً يتلهى بلذته عن الجوع ، وهو بذلك يأكل حياته لأن الذى فى الشفرة دم من لسانه ، ولكنه لا يعرف ذلك » ويصبح الأسلوب حزيناً ومؤثرا حين يصل إلى الحلقة السابعة ، التى تتحدث عن مرض محمد أمل الجميع . إن شيئا من الحزن – يستطيع المؤلف أن يجسده – يخيم على الجميع بينما محمد ملقى فى الصندقة .

إن المؤلف يكتب من موقع الملاحظة لما حوله ، وقد اتسعت تلك الملاحظة ، فإذا به يميل إلى استعراض النماذج ، إنه يجلس مثلا فى المقهى ، ويستعرض بائع البانهيس وبائع الأيس كريم ، ويتحدث عن سعيد الذى يلاقى المتاعب من صاحب المتجر ، وعن العمال الذين يعملون في مقهى الرجل الهندىّ وما يلاقونه من استغلال ، ويستطرد فى وصف النماذج حتى يتذكر موضوعه الأصلى ، فيستدرك قائلا « لنعد الآن إلى محمد » .

إن نموذجا واحداً يكفى للدلالة على بقية النماذج ، وكان على المؤلف بعد ذلك أن يوفر طاقته لخلق نماذج مختلفة ، وخلق العلاقات بينها وتنمية الصراع . إن الرواية جاءت عرضا للشخصيات أكثر منها تلاحما بين الشخصيات ، لقد كتب المؤلف مجموعة من القصص القصيرة مثل – بائع الموز – زواج سعدية – ضريبة العيد – كان فيها يستعرض نماذج من العمال ، فأدت ما أدته تلك الرواية تماما دون تغيير من الناحية الفنية .

إن المؤلف يميل إلى التسجيل والنقل فجعله هذا يلتصق بواقعه ، أكثر مما يرتفع به إلى آفاق فلسفية وإنسانية ، إنه لا يفلسف نماذجه ولا يحلل نفسيتها . إن كثيرا من الكتاب العالميين كانوا يرتفعون بكتاباتهم عن العمال إلى آفاق رحبة ، لقد كتب كامو

عن تجربته كعامل فى الجزائر ، ولكنه ارتفع بها إلى فلسفة وجودية تحتج على أشياء غير مفهومة ، إن قصة « الصامتون » تصف اضطهاد العمال وسوء معاملة الرئيس ، ولكنها فى النهاية تكشف عن أن الجميع بما فيهم الرئيس ضحية لنظام غير مفهوم ، وكتب جوركى ـ أيضا ـ عن معاناته كعامل ، ولكنه كان يحلل نفسية العمال وماتركه الاضطهاد من تعقيد فى نفوسهم .

ومع ذلك فهذه الرواية تعتبر خطوة فى رواية العمال فى العالم العربى بوجه عام ، فلا يزال هذا النوع يكتبه المثقفون فى العالم العربى ، فتأتى كتابتهم من موقع المراقب الذى يكتب عن الشئ ، ومن موقع المحلل الذى ينظر إلى الأشياء من بعيد . أما هذه الرواية فهى عن ممارسة ومعاناة ، وتأتى بعد ذلك الخطوة المنتظرة وهى أن يتاح للعمال قدر من الثقافة والتعليم يجعلهم يحللون واقعهم ،ويرتفعون به إلى آفاق إنسانية ومشكلات كونية .

ـ ٤ ـ

المرحلة الثالثة يمثلها شاعر اليمن الكبير محمد محمود الزبيرى ، فى روايته « مأساة واق الواق » التى كتبها فى أوائل الستينيات أو بالتحديد سنة ١٣٧٩ هـ . ففى شهر رمضان أخذ العلماء فى الأزهر الشريف يتحدثون عن البلاد الإسلامية ويحللون مشكلاتها ، على ضوء من تعاليم الدين . وانتظر العزى محمود أن يتحدثوا عن بلاد الواق ولكنهم لما يفعلوا ، فذكرهم بها فوجدهم يجهلونها تماما ، فتاقت روحه إلى بلاده ، وذهب إلى الشيخ سعدان فى مقصورة الحسين ، وطلب منه أن يطلق روحه من جسده لكى تهوم على بلاده ، وفى ذلك الجو الدينى وفى ليلة القدر المباركة ، ودعوات المسلمين ترتفع إلى السماء ، انطلقت روح العزى وأخذت تنتقل من مرحلة إلى مرحلة روحية أرقى ، حتى وصلت إلى شهداء اليمن .

لقد كتب الزبيرى هذه الرواية وهو فى الغربة بعد أن أبعد عن بلاده سنين طويلة ، فجاء كل حرف منها ينبض بالحنين إلى تراب بلاده ، كيف تكون مجهولة وهى تتحرك داخله ، إن كل جزء من جسده يذكره بوطنه ، إنه يشبه نفسه بنواه النخلة التى تحمل فى داخلها شجرة النخل « إن أول كلمة سمعتها ووعيتها على لسان أمى وجدتى هى هذه الكلمة السحرية . وحينما كنت أحبو على الأرض واق الواق ، وأننى أنا خلقت منه وخلقت أمى وجدتى ، فأدخلتا فى روعى دون قصد منهما أن تلك الأرض التى كنت

أحبو عليها هي بالنسبة لي الأم الأولى والكبرى » .

ولكن ما لهذا الحنين يغلفه شئ من الندم ، لا أعرف تفسيرا له إلا أنه حساسية مفرطة في حبة لبلاده . لقد أحس في داخله بشئ من التقصير ، لأنه اشتغل عن بلاده عقب أحداث سنة ١٩٤٨ وانصرف إلى قراءة الكتب الإسلامية والفلسفية ، فاستبد به الندم حتى كاد يفكر في الانتحار . وكان هذا الندم يعظم وهو في حضرة الشهداء القدسية ، فأحس بالغربة وبأنه أقل منهم ، وتنبه الشهداء إلى ما يجول داخله ، فتشاوروا فيما بينهم ، وإذا نحن بأربعة أشخاص يهبطون من حيث لا يدرى ، وإذا بهؤلاء الأربعة هم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي والفضيل الورتلاني ، لقد كانوا هم المسئولين عن غربته ، لقد تعلق بهم وانشغل بأفكارهم عن مآسي الواق ، وأحس هؤلاء الأربعة بمسئوليتهم عن ذلك الندم الذي يستبد بروح العزى ، وتكفيرا عن ذلك تقدم أحدهم ، نفخ في فمه بما يشبه العطر ، فانتقلت روحه إلى مرحلة روحية صافية ، وإذا بدنيا كاملة تفتح أمامه ، وإذا به يتذكر قصة شعبه كاملة والاسم الحقيقي لبلاده ، وقصة خروجه منها ، وكيف أصيب بعد انتكاسة سنة ١٩٤٨ باغماءة ، قطعت الصلة بينه وبين وطنه . وفي ظني أن العزى لم يكف لحظة واحدة عن التفكير في بلاده ، حتى وهو يبحث في كتبه ، فإنه كان يبحث عن حلول لهموم بلاده ، ولكنه الحب الذي يستبد بالشخص فيجعله يحس دوما بالتقصير ، إن العزى مفطور على هذا الحب الذي يطغى على كل شئ . لقد رفض أن يدخل الجنة في أول الأمر ، لأن دخولها كان مشروطا بعدم التكلم في السياسة ، لقد أحس حينئذ بأن الجنة لن تكون جنة ، وأنه إذا لم يهتم بأمور بلاده فستتحول إلى جحيم ، إنه يخاطب الشهداء محتجا على هذا الشرط « إنني أخجل الآن لو دخلت الجنة ، متخلياً عن ، الرسالة التي ذبحتم من أجلها ، ذبح سواكم من الشهداء الذين أنشد لقاهم وسيعذبني هذا الخجل ويحرمني طعم الجنة » . وهو في هذا الحب يصدر عن صدق لا مثيل له ، إن حبه لبلاده ليس عاطفة وطنية تشكلها مصلحة ، ولكنه عاطفة وجدانية مستبده ، إنه أشبه بالحب الأول الذي يتحدثون عنه ، ولا غرو فهو أول حب تفتحت عينه عليه ، وغرسته في نفسه أمه وجدته . ومن هنا كانت العاطفة أبرز شئ في تلك الرواية ، إنها عاطفة وجدانية تتسرب إلى كل شئ حتى وهو يقص تاريخ بلاده ، حتى وهو يتعقب حركاتها الثورية . وتزداد العاطفة أوارا حين يقف أحد الشهداء في المؤتمر العام ، وأخذ يشرح العذاب الذي لاقاه من الطاغية ، وقتل ابنه وتمثيله بجثته وصفا فيه حرارة يدل على صلة خاصة بين الزبيرى وهذا

الشهيد ، حتى إنه أبكى الحاضرين وعلى رأسهم الإمام على والإمام زيد بن على .

لقد تمرد الزبيرى على القواعد الأكاديمية التى ترى التحكم فى العواطف ، فالمؤلف لا يتكلم من موقعه وإنما من موقع الشخصيات ، فهو كبوتقة تنصهر فيها الشخصيات فى حوار يتبادل المواقف المتضاربة بقدر من الموضوعية ، وذلك لأن الزبيرى لا يكتب رواية بالمفهوم الأكاديمى ، وإنما عاطفة أحس بها فى ليلة القدر ، فألبسها الثوب الذى يريد . ومن العجيب أن هذه الرواية على الرغم ـ من أنها تتمرد على كثير من القواعد الأكاديمية ، إلا أنها أقوى بكثير من روايات تتحقق فيها كافة الشروط المدرسية ، وذلك لأن الفنان الصادق هو الذى يستطيع التأثير على القارئ . فإذا ما نجح فى ذلك ، يأتى دور النقد فيبحث عن شكل العمل ، أو ربما يتوصل إلى اقتراح شكل جديد لم تعرفه القواعد المدرسية بعد .

إن السياسة فى هذا الكتاب هى مزيج من الحب والفن ، والمؤلف يتحدث عن قضايا بلاده ، وكأنه يمارس تجربة وجدانية أو تجربة فنية ، إنه يصدر فى أحكامه عن روح الفنان ، والفنان هو عصارة الإنسانية التى ترتفع فوق الأخطار ، لقد تعذب الزبيرى وتغرب ، ومع ذلك فهو لم يحقد على أحد ،ولم يتعصب ضد العدنانيين أو ضد آل البيت أو ضد الأئمة العادلين ، إنه فقط ضد الائمة الظالمين أيا كانوا ، وكثيرا ما كان يلتقى بالإمام على أو بالإمام زيد أو بالإمام الهادى يحى الحسين ، فنجدهم يتبرءون من هؤلاء الظالمين الذين يتمسحون بأسمهم . أجل إن الإمام زيد كان هو المدعى العام فى المؤتمر العام ، فأخذ يدعو إلى الخروج على الإمام الجائر ثم أخذ يعدّد تهم الوشاح والتى لخصها فى تهمتين رئيسيتين :

١ ـ الكيد ضد مقدساتنا .

٢ ـ حرمان الشعب منحق الحياة .

إن هذا الكتاب ليس عرضا للتاريخ بأسلوب قصصى بارد ، ولا هو استيحاء للتاريخ يحملَ أفكارا تأملية محايدة ، بل هو استغراق فى هموم شعب حتّى الأذان ، وهذا الاستغراق يتبلور بروح الفنان المحب ، فلا يأتى بارداً محايدا ، بل هو حرارة تعدى القارئ من خلال وسائل فنية خاصة بالزبيرى .

إنه يبدأ بداية مشوقة ، وفى جو دينى جليل ، وفى ليلة مباركة ، وفى صحن

ومقصورة الحسين ، إن هذه البداية تتناسب وموضوع الكتاب ، وهو الالتقاء بروح الشهداء ، إن العزى مشوق إلى تلك الرحلة الروحية ، إنه يهيب بأستاذه « أنني مضطرم كالجحيم باللهفة إلى لقاء بلادى فاسرع بي يا أستاذى ،واطلق روحى من محبسها ، فإنى أكاد أتمرد عليك وعلى جسدى فأنطلق بلا منوم ولا تنويم » .

وتنطلق روحه ، وتتعلق بأجنحة الملك المكلف بتلقى الدعوات فى ليلة القدر ، ويمرق به فى أجواز السماء وفوق الكعبة ثم على يمينها ثم فوق البحر الأحمر ، وما هى إلا هنيهة حتى تعترضهم غيوم « محمرة اللهب ، نابضة بالحركة كأنها دماء قلوب ، دافئة نبيلة كأنها أرواح شهداء « ماكان الملاك يحاول اختراق هذه السحب المتلبدة ولكنها كانت تمنعه ، وأخيرا لا حت لهما سفينة فوق هذه الغيوم ، تشبه عش الطائر وفيها أضواء لألاءة وحولها أشباح تذهب وتجئ ، ويصدر منها صوت حنون يسبح فوق الغيوم ، وينشد شعرا موزونا كأنه عطر سماوى ، وينجذب العزى نحو الصوت ، ويترك الملاك ويتعلق بالسفينة ، ثم ينكشف له كل شئ ، إنها ميس بنت أسعد الكامل ، وإنَّ الغيوم المتلبدة الحمراء هى دماء الشهداء من أحفادها ، وأن من مهمتها أن تمنع أى أحد من الأقتراب من شعبها وتحمل المسئولية نيابة عنه « لأن لعنة الله ستنزل به وتحل بأرضه اذا لم يتول هو بنفسه غسل العار عنه ، وأن أخوف ما يخافه الشهداء أن يتصدى لإنقاذ شعبهم شعب آخر ولو كان شقيقا » .

إن مثل هذا الخيال القوى يتناثر فى الكتاب فيكسبه جوا شعريا ، ويخفف من حدة القضايا السياسية ، ولكن الكاتب يسيطر على هذا الخيال ، فلا يتركه يجمع فى أجواء استغراقية بعيدة عن الموضوع ، إنه يستعمله بقدر ، إنه سرعان ما يتدخل العقل ويطرح قضايا سياسية تحتاج إلى تحليل .

وتبدأ رحلة الجحيم مغلفة بخيال أيضا رهيب ، إذ أحس فجأة « أن الملاك يمرق به بين ألسنة هادرة ضارية من اللهب ، وأدرك لدغ النار وصرخ من الألم ، فأخذه الملاك فى قبضته الضخمة وأطبق عليها لتكون درعا واقيا له من ألسنة اللهب ، وراح الملاك يهوى منقضا بسرعة هائلة ، منحدرا إلى قرار هاوية سحيقة ، كان العزى يستمع إلى دوى الهول فى جنباتها وإلى صراخات المعذبين ولعنات الزبانية ، وصوت الشى والكى ورائحة اللحم المحترق » .

وتدور رحلة الجحيم فى جو من التشويق يشد القارئ ، فإن العزى والملاك يبحثان

عـن مكان الطاغية عماد ويجدان فى البحث ، وهما يلتقيان فى طريقهما بطوائف المعذبين ، ويلعب الخيال أيضا دوره متأثرا بما نسب إلى ابن عباس فى قصة الإسراء والمعراج ، إن العزى يجعل العذاب من جنس العمل ، فخونة المعممين مثلا وجد على رءوسهم عمائم من اللهب ، وفى أوساطهم أحزمة من الحيات رؤوسها تشبه الخناجر ، فهـى تطعنهم وتنهشهم فيسقطون على الأرض ، ثم تندمل جراحهم فينهضون من جديد ، ووجد جواسيس الطغيان فى كهف مظلم يكتنفهم الظلام من كل مكان ، ووجدهم مسمرين فى الحيطان تنهال على كل منهم رصاصات مجهولة من مكان مجهول ، وكانت تدق فى صدورهم كأنها تدق إشارات لاسلكية آتية من بعيد ، ووجد الفقهاء الذين فرقوا الشعب إلى زيدية وشافعية ، تحت أكوام ملتهبة تشبه الورق ، إنها مكتبة ضخمة تشتعل وتشوى أجسام الجالسين كما تفعل نار الطاهى بالسمك .

وهكذا يلعب الخيال دوره ونحن مشدودون معه فى بحثنا عن العماد ، ولما أعياهما الأمر استفسرا عنه من خازن الجحيم ، فجاءتهمـا إشارة لاسلكية بأن يذهبا إلـى منطقة « السنارة الجهنمية » وسيجدا مطلوبهما ، ويصلان إلى هناك ، ويصف المؤلف تلك المنطقة وصفا رهيبا ، ويتفنن فى وصف العذاب الذى يلاقيه الطاغية ، وكأنه يقوم بعملية تنفيس عما لقيه منه ، وكان يلجأ إلى شئ يشبه أحلام اليقظة يتخفف فيها من أوضار نفسه « فسارا بعيدا بعيدا حتى شاهدا جبلا هائلا يخترق أجواز الفضاء ،وتأملاه فإذا هو فى شكل سنارة محمية معقوفة فى أعلاها كأنما التوت من حرارة النار ، » ثم دخلا فى سرداب مخيف كأنه قناة يجرى فيها شرب الحميم ، وهب عليهما تيار من اللهب مقبلاً من أعلى الجبل ، ثم هبطا إلى قاع رهيب سحيق ، وكأن هذا القاع يموج بحميم يغلى وحواليه جمع غفير من المعذبين ، إنهم أتباع الطاغية يتفرجون على جثته يقذف بها الزبانية فى الجحيم فتغوص . » وماهو إلا قليل حتى تظهر الجثة وقد حال لونها وتغير ،وأصبحت كأنها كتلة من العجين الرخو ، وهنا مد أحد الزبانية ملعقة ضخمة وأخذ بها الجثة ، وأدخلها فوهة آلة ضخمة صنعت على شكل وحش وأخذت أجزاء هذه الآلة تدق دقا عنيفا ، ثم وقفت وتقيأت قطعة ، إنه وجه الطاغية وملامحه وجسمه كله تحول إلى شكل ريال نمسوى » .

وتبدأ الرحلة إلى الجنة فى جو من الخيال الشفاف لا يفارق الرحلة « فأقبلت جياد رائعة الألوان مجنحة وأخذ كل شهيد من الرفاق يمتطيها ، وركب العزى واحداً من

تلك الجياد ، فانطلق الجميع من سرب مجنح يحلق فى أجواء الفراديس العطرة ، لايؤذى المحلـق فيها رياح ولا برد ولا ظلام ، وإنما هى خضرة قدسية وألوان سحرية ومناظر عبقرية ، تشبه أن تكون شعرا إلهيا ، أو صهباء تحولت إلى فضاء ، فكل شئ يتنفس فيه تطير به النشوة ، وتحلق دون حاجة إلى جياد ولا أجنحة ، وكان يبدو أن الجياد نفسها تطير بفعل النشوة ، وأن أجنحة الجياد لم تكن غير رياش مدللة ظمأى ، لا تصنع شيئا غير أن تعب من نشوة الفردوس وأن تتمدد على هذا الفراش الوثير فى الفضاء السحرى » .

ويلتقى بالشهداء واحداً واحداً ويطارحهم الحديث ، ولقاءات العزى ـ وهو رمز للمؤلف نفسه ـ بالشهداء ذات مغزى فى الدلالة على تركيب نفسية الزبيرى ، إن حديثه عنهم حديث أمل ورغبة فى أن يندرج فى سلكهم . إنه يصفهم بأوصاف تجذبه نحوهم ، كما تنجذب الفراشة نحو قدرها ، إن وجوههم كانت تشع وتتلألأ كأنهم مخلوقات نورانية ، « وكنت أرى البشر لا يبدو على ملامح وجوههم فحسب ، بل وعلى حركاتهم وحديثهم ، والأريج العاطر المنعش الذى يتفاوح منهم ، وجوهم المشرق الضاحك من حولهم ، وكنت لا أهتدى إلى نوع الملابس التـى يرتدونها لأنها لا تدع بصرى قادرا على أن يتثبت منها . ثم هى ليست لونا واحدا وإنما هى ألوان تتغير بين كل لحة ولحة ، بتغير الخواطر والمشاعر والهواجس فكأنما هى كلام من الضوء يصدر عن القلب مباشرة من غير طريق اللسان » ، إن هذا الوصف هو وصف لأمل يرنو إليه المرء ، لقد كان العزى لا يجد نفسه إلا مع هؤلاء الشهداء ، وكان يحس بالتقصير فى حضرتهم ، حتى لو لم يكن هناك تقصير عند صاحب النظرة العادية ، ولكنه الروح يهفو إلى الشهادة ،وكأنه القدر الذى تساق نحوه مغمضة العينين ولكن فى سعادة ، لقد سمعت الكثيرين يعيبـون علـى الزبيرى براءتـه واقتحامه للقبائل وذهابه إليها دون حماية ، ولكنهم ينسون التركيب النفسى لهذه الشخصية ، والتى تبحث عن الشهادة وتتمناها ، وقد أجاب الله أمنيته فانضم روحه فى الجنة إلى ركب الشهداء وإلى رفاقه ، الذين كان يجد نفسه فى الحديث معهم ، أكثر مما كان يجدها فى الحديث مع من حوله من الأحيـــاء ، ومن هنا كان فى رحلته يبحث هموم شعبه مع الشهداء أكثر مما يبحثها مع الأحياء .

إن الزبيرى يندرج مع كثير من الفلاسفة أمثال أفلاطون والفارابى ممن تشوقوا إلى مدن فاضلة ، فالجنة فى خياله هى نموذج لمدينة فاضلة يبحث عنها ، إنها ذلك المكان

الذى يتحقق فيه الحب الخالص والحرية الخالصة ، والفن الذى يرضى حاجة صاحبة ، ولكنه لم يقدم مدينته الفاضلة من خلال أفكار فلسفة تجريدية ، بل قدمها من خلال وسائله الفنية الخالصة والتى أضفت على الرواية حركة وطرافة ، إن الأم العظيمة ، أم آل أبى دينا التى تحدث الطاغية ، تحولت فى الجنة إلى شابة جميلة جعلت كل الشهداء يتمنون الزواج ويتنافسون على ذلك ، فكان أن رفع زوجها قضيته أمام « محكمة الحب » ، وتنعقد المحكمة برئاسة أسماء بنت أبى بكر ، وعضوية كل من رابعة العدوية وليلى العامرية وغزالة زوجة شبيب الخارجى ، وتفتتح أسماء المحكمة « باسم الله الذى جعل الحب قوام الحياة وسر النظام والترابط فى الكون » ، ثم يبسط الزوج قضيته ويذكر أنه لا يحمل حقدا على أحد من زملائه ، ولكنه يرى نفسه أولى بتلك الشهيدة من غيره . فقد كان زوجها فى الدنيا ، وبعد مناقشات ومطارحات طريفة تصدر المحكمة حكمها « أن السيدة العظيمة حرة فى أن تتزوج من تشاء ، وأن تتزوج آحاداً أو مئاتا أو ألوفا ، وليس هناك شئ يحد مشيئتها إلا مشيئتها ، فباسم الحرية الخالدة فى جنة الخلد ، أدعو السيدة أم ال أبى دنيا أن تمارس حقها فى الاختيار لمن تشاء من الأزواج » ، ووقع اختيارها على أحد الشهداء فأقبل الجميع يهنئونه دون حقد ولا غل . ثم يتوجه الركب إلى مدينة « المقابر » التى بناها الشهيد أحمد حسن الحورش ، إشباعاً لرغبته الفنية ، وكان يرمز بكل قبر فى تلك المدينة إلى قبيلة معينة ، أو شخص معين ، أو مكان معين ، وأنه لشئ فنى رائع تجوس خلال المدينة وكأنك فى متحف تاريخى وأن تستمع إلى مناجاة أشخاص يقفون فى ذلك الجو الموحش أمام تلك القبور ، أو أن تقرأ ما هو مدون فوق الشواهد الحزينة .

وهكذا ينتقل بنا المؤلف من رحلته تلك من خلال وسائله الخاصة ، فمن بداية مشوقة ، إلى جو مناسب ، إلى خيال قوى ، إلى عاطفة صادقة ، إلى صورة طريفة ، إلى مناقشات مثيرة ، إلى سخرية مريرة ، إلى أن يقرر الشهداء عقد مؤتمر عام برئاسة الإمام على يتدارسون فيه أحوال الشعب ، وكانت لفتة ذكية من المؤلف أن يجلب إلى هذا المؤتمر كل شهداء اليمن ، من الرعيل الأول إلى شهداء الرعيل الأخير ، ومن شهداء الثورة الأولى إلى شهداء الثورة الثانية ، وهو بذلك يريد أن يؤكد على مجد اليمن وأنها لن تضيع ، مادامت قدمت فى تاريخها كل هذه الأسماء ، ثم ينطق الإمام على بالحكم ، ويدين الوشاح ويدعو إلى التمرد عليه ، ثم يطلب من الشهداء باعتبارهم ممثلى الشعب ، أن يبحثوا أموره ويضعوا الحلول فى صورة عملية .

ويجتمع الشهداء فى الدار الآخرة ، ويقولون كلمة الحق التى لا تشوبها مصلحة ولا عصبية ، ويكتشفون عن الأخطاء التى وقعت فيها المحاولات الأولى ، وحتى تأتى الطبعة الجديدة خالية من الأخطاء ، وأخيرا اتفقوا على ميثاق شرف يتضمن إلغاء نظام الإمامة ، واستبداله بنظام يمثل الشعب على أسس ديمقراطية سليمة ، ويعيش فيه المواطنون على قدم المساواة فى ظل وحدة شاملة تفتح الإمكانية للسير فى طريق الوحدة العربية ، ثم سلموا هذا الميثاق إلى العزى محمود لكى يبلغه إلى الشعب من بعدهم .

ثم عاد روح الغزى إلى جسده ، وانتهت الرحلة الطويلة بنهاية موحية ، إن تلك الرحلة كانت مجـرد رؤيا غسل بها أو ضار قلبه كما يقول ، ولكن الوطن لا يزال ضائعا ، وهو يرجو أن تكون رحلته القادمة فى الواقع فى موكب العائدين الأحرار .

ويخيل لى أنه يتحدث ـ بتلك العبارة القصيرة ـ بعين النبى ، فقد تحققت الطبعة الجديدة التى حملها من عند الشهداء وألغى نظام الإمامة ، وعاد الزبيرى بعد قيام الثورة فى موكب الأحرار ، وساهم فى صنع الأحداث ، إلى أن قام برحلته الحقيقية ـ التى كان يتمناها ـ إلى عالم الشهداء .

ـ ٥ ـ

المرحلة الرابعة : وتمثلها رواية « يموتون غرباء » للأستاذ محمد عبد الولى ، والتى صدرت بعد وفاته فى عام ١٩٧٣ م ، وهى عن الجيل الجديد الذى ينشأ فى المهجر ممن يسميهم بالمولدين ، وهموم هذا الجيل تشغل المؤلف كثيرا هنا وفى قصصه القصيرة ، وهو كواحد منهم لأنه من أب يمنى وأم حبشية يستطيع أن يتفهم مشكلاتهم .

والرواية تتقدم خطوات بعد المراحل السابقة ، لا من حيث إنها تتحدث عن جيل جديد لم يعرفه الكتاب السابقون ، وإنما فى طريقة تناولها لموضوع غربة اليمنى ، إن رواية حصان العربة ـ كما يدل عنوانها ـ تتحدث عن آلام المهاجر اليمنى ، والذى يصبح كالحصان يجر العربة وتلهبه السياط . وإنّ رواية ـ « مأساة واق الواق » حلم يقوم به الزبيرى كواحد من المهاجرين يكسوه الحنين والخيال الشاعرى .

أما رواية « يموتون غرباء » فإنها تحلل قضية الغربة ، وتكشف موقف جيلين إزاءها ، وهى ولأول مرة تعرى نفوس المهاجرين الأوائل . إنها لا تتحدث عن عذاباتهم

ولا تتعاطف معهم ، لأنها من كاتب ينتمي إلى جيل جديد له معاناته الخاصة ، ومتمرد لا يفهم كثيرا حديث الجيل السابق الذى لا ينتهى ، عن الأرض والبلاد « نحن يا سيدى لا نعرفك ، ونستغرب عندما نرى آلامك ،ونبتسم أحيانا وبسخرية ، عندما نراك تحاول الصراع ولكنك لم تقنعنا بالواقع ، إن تحرير بلادك أولا وقبل كل شئ أن تحرر نفسك » .

فالكاتب إذن يواجه الجيل السابق ولايكتفى بالسطح . إنه جيل ترك بلاده وهرب ، وأصبح يصرخ من بعيد ، ولن يستجيب له أحد « إياك أن تتحدث أربعا وعشرين ساعة عن تحرير بلادك ، ولكنك لن تحررها مطلقا ، لقد هربت ، أتعرف ، من هنا لن تستطيع إلا أن تصرخ بملء فمك : أيها الظالم سننتقم . ولكنك تفتح فمك ولن يسمع أحد صوتك سواى » . ومثل هذا الأسلوب الحاد والجرئ يتكرر فى الرواية ، إنها ثورة الأبناء على الآباء ، الذين تركوا أرضهم ، ثم يموتون غرباء غاية ما يأملونه قطعة أرض تضم رفاتهم ، ولكن الأرض تلفظهم لأنها لم تلدهم « انظر يا صغيرى هنا فى كل هذه المقبرة ينام إلى الأبد أناس غرباء ، لم تلدهم هذه الأرض ، لم تنشئهم وتربيهم ، ولكنها قتلتهم لأنهم غرباء ، لقد خانوا تربيتهم لأنهم لم يدفنوا فيها ، كم هو سعيد ذلك الذى يدفن فى تربته فى أرضه » .

الأمل إذن فى التحرير لن يكون على أيدى هؤلاء الذين تركوا بلادهم ، ولكن الأمل سوف يأتى من هؤلاء الذين يتعذبون ويتأملون ، لأنهم فقدوا كل شئ حتى الأمل ، وحينئذ تشتعل ثورة الضائعين والمسحوقين « أتعرف ! هناك كتاب يقول : سيهدم الكعبة قوم يخرجون من الحبشة ، لا تربطهم بالحبشة سوى روابط الولادة . نعم ستهدم الكعبة ، ولكن أى كعبة ، ستهدم كعبة الظلم والفساد وكعبة الرجعية والإقطاع ، ستهدم الخرافة التى هزمتم فيها ، وستعيد إليكم يا سادة الطمأنينة » .

ثم يضع الجيلين أمام امتحان حقيقى ، لا يكتفى بمجرد الحديث أو جمع التبرعات ، إنه يضعهم أمام تجربة « الطفل » الذى ولد سفاحا فى المهجر ، من أب يمنى وأم حبشية ، فماذا يكون الموقف ؟!

إن جيل المهاجرين يتهرب من المسئولية ، فعبده سعيد وهو الأب الحقيقى للطفل يلجأ إلى المبررات « إن الله يعرف أمره وهو سيتكفل بأمره نعم ولكن أنا أبوه ، الله يعلم ، كلا ، الله غفور رحيم ، ولن يؤاخذ فقيرا على ذنب ، يا الله سوف أحج ، سوف أستغفر

عن كل الخطايا ، وسأبقى إلى نهاية حياتى تقيا ورعا ، يا الله أخرج عبدك من هذه الورطة » . وكذلك الحاج عبد اللطيف يحس بأن مصيبة قد حلت به حين يطلب منه السيد أمين أن ينقذ هذه النفس المسلمة من أيدى الكافرين (ما ذنبه هو ؟ ألم يخلق الله هذا الطفل أليس متكفلا به ، إذا أراد الله أن ينقذ روحه من الكفر ، فلماذا وضعه فى يد إنسان كافر .. كأنى لم أهاجر إلى الحبشة إلا لأربى « زنوات » الله يفتح) .

إنما الذى يتحمل المسئولية هو ذلك الجيل الضائع ، جيل المولدين ، لقد أحس السكريتر ، وهو مولد أيضا ، بالضياع الذى ينتظر الطفل « كان يشعر نحو هذا الطفل الذى لم يره بحب غريب ، إنه مثله ممزق لا يعرف وطنا ينتمى إليه ، أو ترابا يحتويه ، إنه غريب وسط مجتمع أغرب ، إنهم الضائعون الذين سيبقون دائما معلقين فى المنتصف ، يجذبهم حبل إلى مالا نهاية ، ولا يستطيعون مطلقا أن يحددوا مصيرهم ، فلذلك فهم غرباء حتى ولو وجدوا فى النهاية المكان الذى يحتمون به » .

ومن هنا كان قراره بأن يتبنى هذا الطفل ، لأنه أخوه ومن جيل الضائعين مثله . إنه يخاطب الحاج بكل صراحة « لقد قررت ذلك وأقولها بصراحة ، لا لأنقذه من كفر وإلحاد ولا لأجعله مسلما ، هذا الأمر سيقرره بنفسه عندما يكبر ، ولكن لا أريد أن يكون غريباً ، أتعرف أن يكون المرء دونما جذور ذلك صعب أن تميزه بسهولة ولكنى أعرف ذلك » .

وذلك القرار يمثل خطوة كبيرة فى رؤية المؤلف ، لقد كتب من قبل قصصاً قصيرة عن غربة المولدين ، ولكن كان يكتب عن ضياعهم ، ويحلل نفسيتهم الممزقة . ففى قصة « النهاية » [1] يكشف عن تمزق المولدين ، إنه مولد مات أبوه ولم ير أقاربه فى اليمن ،واندفع إلى مقهى بعيداً عن الناس . وهناك التقى بصاحبة المقهى ، إنها مولدة مثله ، ولكنها لا تحس بالمأساة التى تحيط بها من كل جانب ، فى ذلك المنزل الفاخر الذى أثثه عشيقها ، والذى يتناقض مع منظر أمها العجوز التى قد حسبها خادمتها ، ويجلسان وكل منهما فى واد ، دون أن يكون بينهما أدنى تعاطف ، وتنتهى القصة نهاية قصيرة ولكنها موحية ، لقد طلب هو كأساً واحداً لأنه لا يفكر إلا فى نفسه ، فتذكره بكأسين لأنها لا تفكر إلا فى نفسها وفى مصلحة المقهى ، إنها نهاية تصف المأساة وتقف عند هذا الحد ، ولا تشير إلى الطريق .

---

(١) الحكمة (أغسطس سنة ١٩٧٥ م) .

وفى قصة « المومس » يتحدث عن ضياع هذا الجيل ، إنها مولدة تركها أبوها ومات ، وها هى غيرت أسمها ودينها وحملت الصليب حتى تستطيع أن تعيش ، ولكن لونها يفضحها ، ليتها تستطيع أن تمحوه فتصبح سوداء ، إنها تتساءل وقد انصرم جزء من الليل : لماذا لا يأتى أحد ، هل زهدوا فيها ؟ انها تتذكر ليلة أتاها فيها مولد ، فمنحته نفسها بحرارة لم تحس بها من قبل ، ولكنه كان قلقا ، لقد عرفها ، مساكين إخوتى هؤلاء ، إنهم مستعدون لإرتكاب جريمة حتى لا يرونا هنا ، وتنهى القصة وهى تتطلع إلى السماء فترى أنجما ضائعة متفرقة ، وهلالا حزينا ، وصوتا شجيا يمزق صمت الليل .

أما هنا فقد تقدم خطوة ، إن قرار السكرتير وحديثه يمثلان تطوراً فى موقف المولدين ، ولأول مرة نلتقى بتحديد مميز لهذا الجيل « نحن شعب جديد لنا مميزات ولنا وجود خاص .. إننا نبحث عن وطن عن شعب عن أمل لا نعرف كيف يكون الإنسان عندما يشعر بأنه غريب ، لكننا سنحاول ، قد لا ننجح ولكننا لا نقف متذرعين بأن الآخرين يعوقون طريقنا » .

إن الأمل يعقده على هؤلاء الضائعين ، فإذا كان ماركس يرى أن التغيير يكون من العمال ، ويراه ماركوز من الزنوج السود ، ويراه فانون من الفلاحين معذبى الأرض ، فإن المؤلف هنا يراه من هؤلاء الضائعين ، لأنهم لا يفقدون من الثورة إلا قيودهم إذا استعرنا كلمة لينين عن العمال ، فقط يجب أن يقرروا « آه لو استطاع كل المولدين أن يجدوا لأنفسهم منفذا ، لو استطاعوا فقط أن يقرروا أن يجدوا نهاية المتاهة التى يتخبطون فيها » .

وتأتى النهاية فتبارك هذا القرار ، إن الجميع فى المقبرة وقد فرغوا من دفن عبده سعيد . ثم حمل السكرتير الصغير ،ولمح شبح « طائتو » بين المقابر ورآها الصغير فجرى نحوها ، نحن الآن فى لحظة صدق ومواجهة للنفس قام بها السكرتير ، إنه الآن يحس بأشياء تتفجر داخله وأدرك أشياء لم يعرفها من قبل ، وحينئذ أخذ يتساءل عندما رأى المرأة والطفل يتحركان نحوه « هل سنجد فى النهاية طريقنا الحقيقية » .

إنه يشير إلى الطريق ويتجاوز لحظة الضياع ، وكنا نتمنى أن يمتد به العمر فيحلل لنا فى رواية أخرى ذلك الطريق ، ويوضح أبعاده ،ولا يكتفى بالإشارة إليه ، وكان حريا أن يفعل لأن المؤلف يكتب عن مشكلة تشغله ، ويحس بها إحساسا صادقا ويتطور فى نظرته إزاءها تطورا طبيعيا ، لا يقسر الأشياء ، ولا يزيف الحقائق .

وصورة المرأة فى تلك الرواية تشير إلى تطور فى منظور الجيل الجديد فى اليمن ، فقد كانت المرأة فى رواية المرحلة الأولى معرضة للعقد والأمراض النفسية والإغماء نتيجة الضغوط وسوء التربية ، حتى لو كانت ذات آراء متفتحة مثل الزهراء وعائشة ، فإنها تدور فى فلك الرجل وتقتبس منه ، وتكاد تختفى المرأة فى أعمال على محمد عبده ، إنه ينقل عن الواقع وهو واقع تغيب فيه صورة المرأة . ولم يشر حتى إلى النتائج التى تترتب على غيابها .

أمـا هنا فالمرأة لم تعد باهتة ، ولم تخل الساحة أمام الرجل ، بل أصبحـت تلعب دوراً فى الأحـداث ، وربما يكـون دورها أشد صدقا من أدوار كثير من الرجال ، فطائنتو هـى التى وضعت الرجال أمام مشكلة الطفل ، وطلبت من اليمنيين أن يتحلموا مسئولية طفلهم ، وهـى التـى لطمـت عبده سعيد لطمة أصابته فى كيانه ، وهو القبلـى وجعلته يـبدو كالمجنون ، ولعلها عجلت بنهاية ، وأقول « لعلها » لأن المؤلف أشـار إلى ذلك ولـم ينمه ، وهى التى كـانت صادقة فـى عواطفهـا ، حتـى إن رؤيـاهـا وهـى في المقبرة بالملابس السـوداء فجر من نفس السكرتير أشياء لم يكن يدركها من قبل .

وصـورة طائتـو المومـس الفاضلة لو استعرنـا تعبيـر سارتر ، تتكرر كثيراً فى أعمـال هـذا الفنان ، وهـو فى ذلـك لا يمتـاح من التيار العالمى الذى يتعاطف مع المـرأة المنـحرفـة ، ويكشف عمـا فـى داخلها من نبـل وتضحية ، لأن الصدق فى تعبيره والإلحـاح على ذلك وقـوة الأداء ، يـدل علـى أنه يمتـاح من تجـارب حوله ويتعاطف مـع نمـاذج مـن لحـم ودم . ولا عجـب فإنَّ الكثيرات منهن ينتمين إلى جيله الضائـع ، وقـد غاب عنهن آباؤهن فأصبحن يواجهن المصير فى مجتمع غريب وبلا أمل .

ولكن لم يتطور كثيراً فى هذه الرواية من الناحية الفنية . لقد كتب قصصاً كثيرة من قبل حول هذا الموضوع ،كانت أكثر دقة ، وتلتف أجزاؤها بعضها حول بعض فى شئ واحد ، كطلقة تعرف هدفها ، أما هنا فقد كانت الرواية تحتاج إلى مراجعة ، ويبدو أنه لم يكن ينوى نشرها بهذه الصورة ، فقد وعد أن يعود من رحلته ليصححها لأنه كتبها بسرعة .

إن شغفة بالقصة القصيرة ألقى بظلاله على الرواية ، فأشبهت لوحات منفصلة عن

شخصيات تثيره ، وافتقدت التماسك وأصبح نصفها الأخير كأنه منفصل عن نصفها الأول ، لقد ضاع منه الشعور الواحد الذى ينبغى أن يسيطر على الرواية ، وألاّ يغيب عن ذهن المؤلف وهو يتابع الأحداث .

لقد بدأ الرواية وفى ظنى أنه يصور عبده سعيد كرمز للشخصية اليمنية ، وأنه يقفو أثر كثير من الكتاب أمثال فوكنر وكازنتزاكى ويحى حقى والطيب صالح ممن يخلقون شخصيات تختصر تاريخ بلادهم ، فعبده سعيد عملاق طويل وأب لكثير من الأطفال فى الحى ، يلهب خيال النساء ، وتحلم به العذارى ، كذلك الفارس الذى يبدو فى الصورة ، وبيده رمح يمزق به جسد حيوان خرافى مخيف ، لقد جاء من اليمن إلى الحبشة مهاجرا ، وفى ذهنه حلم أن يعود إلى بلاده وقد امتلك قصراً وأرضا وبستانا ، إنه لا يعيش فى الغربة إلا من أجل الحلم ، يغازل النساء ويتفوق على الأرمنى ، ويتهرب من الضرائب ، ويقتر على نفسه من أجل حلمه ، ويولع المؤلف بهذه الشخصية ويقدمها فى لوحة تكاد تسيطر على نصف الرواية فتحرمها من الصراع ، لأن الصراع عادة يكون بين متكافئين ، أما هنا فنحن إزاء شخصية طاغية تجعل ما حولها يبدو باهتا .

ويخيل لى أنه تأثر بنوع خاص ببطل « موسم الهجرة إلى الشمال » والذى يرمز به مؤلفها الطيب صالح إلى الشخصية السودانية ، فقد كان قويا أيضاً ، وغزا لندن بطريقته الخاصة وأثار فيها الضجيج والقضايا . ولكن هذا البطل السودانى إنسان مثقف فاكتسبت الرواية صراعا بين الأفكار وتحليلاً للعلاقة بين الشرق والغرب ، وأما نحن هنا فإزاء بطل يمنى لا يعرف شيئا عن السياسة ، ولم يكن حلمه كحلم الزبيرى مثلا أن يكتشف العالم أرض الواق ، وإنما كان حلمه أن يعود إلى بلاده لكى يمتلك قصراً ويتزوج من أخرى .

ثم يتغير الشعور فى النصف الأخير من الرواية ، وإذا بالمؤلف بعد ذلك الوصف للشخصية وللحى الذى يعيش فيه ، يدخل بنا فجأة فى مشكلة المولدين ، مما أصاب شخصياته بالانكسار والغموض حتى أمام الناقد المثقف ، فقد قال عمر الجاوى فى المقدمة « يمكن الزيف والدجل فى شخصية السيد أمين الذى يعيش على الخرافات والمعجزات والغش والإدعاء بمعرفة أسرار الكون » مع أن تصوير المؤلف لهذه الشخصية فى أول الأمر ، جعلنا نتعاطف معها كشخصية زاهدة يجد عندها اليمنيون الراحة والطمأنينة والحل لكثير من المشكلات التى تواجههم فى الغربة .

إن تلك الـرواية لا تختلـف مـن الناحية الفنية عن قصصه القصيـرة ، التى كتبها حـول هذا الموضـوع مثل (أبو ربية ـ النهاية ـ اللطمة ـ الأرض يا سلمى ـ على طريق أسمرا ـ ليته لم يعد ـ مومس ـ شئ اسمه الحنين ـ أصدقاء الرماد) ، ومن هنا كان تكنيك القصة القصيرة غالبا على تلك الرواية ، فى تقديم لوحات مستقلة عن عبده سعيد ، والسيد أمين . والحاج عبد اللطيف ، والحاج صالح ، وفى ذلك الوصف لحى سديست كيلو ، فى أول الرواية والذى لا يتحول إلى أرضية لخدمة الأحداث ،والذى يتخلص منه المؤلف بسرعة فيذكر أن عبده سعيد غافل عما حوله لا يهمه شئ لأنه يعيش فى حلمه .

ولعل هذا يفسر قلة الشخصيات فى تلك الرواية ، هم بالتحديد : عبده سعيد ، السيد أمين ، الحاج عبد اللطيف ، الحاج صالح السكرتير ، طاتئو ، ومع قلة هذه الشخصيات فإنها لا تلعب كلها دوراً رئيسياً لا يصح أن يسند إلى غيرها ، فشخصيات السيد أمين والحاج عبد اللطيف والحاج صالح لم تظهر إلا لتحل مشكلة عبده سعيد مع الطفل ، إنها ثلاث شخصيات أمام دور واحد . ولا يبقى بين أدوار القصة إلا دوران رئيسيان ، دور اليمنى المهاجر وليكن اسمه ما يكون ، ودور المولد وليكـن اسمه ما يكون ، والعلاقة بين هذين الدورين يمكن أن تؤديه قصة قصيرة ، وقد حدث فإنّ قصة « مومس » قد صورت ذلك بفنية أكثر دون اللجوء إلى تكرار الأسماء أمام دور واحد .

ـ ٦ ـ

الخاتمـــــة :ـ

وبعد .. فقد بدأت الرواية اليمنية فى فترة مبكرة نسبيا ترجع إلى سنة ١٩٣٩ ، وهـى السنة نفسها التى يجعلها الشاعر عبد الله البردونـى بداية النهضة الشعرية فى اليمن ، وهى السنة نفسها التى نشر فيها أحمد البراق أول قصة قصيرة بمجلة الحكمة القديمة فالرواية إذن لم تتخلف عن زميلاتها .

وهى فى الوقت نفسه لم تقف بل جعلت تتطور وتواكب حركة المجتمع من حيث الشكل والموضـوع ، فهى قد بدأت فى المرحلة الأولى ـ من حيث الشكل ـ تستلهم التيار الأوروبى ، ولكن الأحداث فيها كانت تختلق لتحريك الفكرة التى يريد المؤلف أن يصيح بها قومه ، وهى لا تخلو من مسحة رومانسية ومن جو سينمائى ، ثم

أصبحت في المرحلة الثانية واقعية ، ولكنها كانت ملتصقة بالواقع تنقل منه دون أن تستشرف إلى آفاق إنسانية أو تحليل للشخصيات ، ثم أصبحت فى المرحلة الرابعة وعلى يد محمد عبد الولى تحليليـة ، تحلل القضايا ومن خلالها تتسرب إلى نفسية الشخصيات وتعريها ، ومن خلال حركة للألفاظ سريعة ونهاية موحية ، إنها في تلك المرحلة حصيلة قراءات كثيرة فى الفن الروائى ، وحصيلة فن وخبرة ومعانقة لتيار ذلك الفن فى العالم ، فإن المؤلف قد تنقل بين القاهرة وموسكو وبرلين ومقديشو ، وكان يعجب بنوع خاص بجوركى ويوسف إدريس .

ولنا أن نستثنى المرحلة الثالثة ، فإن الزبيرى لم يرجع إلى المفهوم المعاصر لرواية ، ولا نستطيع أن ندرجه فى أية مدرسة معاصرة ، فهو ليس رومانسيا ، وليس واقعيا ، وليس تحليليا ، بل هو كل ذلك لأنه أساسا يكتب من خلال الشكل العربى ، والذى قد يكون رومانسيا في مواقف ، وواقعيا في مواقف ، وتحليليا في مواقف ، ولكنه في كل ذلك يمتـاح من التراث العربى ، إنه أشبه برسالة الغفران للمعرى ، إلا أن ملامح روايته لم تضـع بين المطارحات الأدبية والمفارقات اللغوية ولا فى الهموم الذاتية ، أو هى تنتسب إلـى المقامات الجديدة كما عرفناهـا عند المويلحى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، إلا أن سرعتها وحركتها وبعدها عن السجع واهتمامها بموضوع واحد جعلها أقرب إلى الصدق والتأثير .

أما من حيث الموضوع فقد اهتمت الرواية التى كتبها أبناء الشمال بالمشكلة الأولى التى تشغل المجتمع وهى هجرة اليمنى ، وهذا يدل على حساسيته لهموم المجتمع من ناحية ، وهى صادقة فى تناولها لهذه القضية من ناحية ثانية ، فعلى محمد عبده ـ كعامل ـ يكتب عن عذاب العمال اليمنيين فى الغربة ويعدّد صنوف آلامهم ، والزبيرى ـ كمغترب يحن إلى بلده ـ يقوم برحلة روحية يهوم فيها فوق بلاده ويكسوها بطابع شعرى وخيال شفاف ، أما محمد عبد الولى ـ كمنتم إلى جيل المولدين ـ فإنه يدين الجيل السابق ويضع الأمل فى ثورة للضائعين تجتاح كل شئ .

ولنا من خلال تلك الحركة النامية المتطورة أن نتوقع للرواية اليمنية الكثير من التنويع ، بحيث تواكب مختلف التيارات الأوروبية والعربية . ولنا أيضا من خلال استعداد اليمنى ومن خلال ثورته الحالية فى التعليم ومن خلال تطلعه إلى أن يختصر الزمن ، أن نتوقع نمو تيار فكرى ثقافى يحتضن الرواية ضمن أطره المتعددة .

مأساة واق الواق

ـ ١ ـ

طالما تحدث الكُتَّاب عن شاعرية محمد محمود الزبيرى ، وطالما تحدثوا عن موافقة السياسية ، والحديث عن ذلك لن ينضب ، وسيتجدد مع كل قصيدة يمنية جديدة ، ومع كل انتصار سياسى جديد ، وهناك ناحية أخرى جديرة بالاهتمام أيضاً وهى الكشف عن فكر الزبيرى ، وعن أصالة ذلك الفكر ، والبحث عن مصادره ،وخاصة ونحن أمام شخصية متحركة ، لا ترضى بالمكث فى مكان واحد ، فهى تنتقل من صنعاء إلى السعودية ، إلى عدن ، إلى القاهرة ، إلى باكستان ، وهى فى تنقلاتها لا تمر على الظواهر بطريقة عادية لا مبالاة فيها ، إذ هى شخصية قلقة ، تعانى ،وتتأثر وتؤثر فيمن حولها . ولست أزعم أننى فى هذه العجالة القصيرة ، سأحيط بفكر الزبيرى ومصادره وأكشف عن مقدار أصالته ، ولكن يكفى أن أشير إلى ناحية واحدة ، وهى بحثه عن « مدينة فاضلة » ، وقد ينقص هذه العجالة التعمق ووضعها فى الصورة الكلية لفكر الزبيرى ، ولكن يكفيها أنها إشارة إلى الطريق الذى ينتظر مغامرين أكثر جرأة وأطول نفساً .

ـ ٢ ـ

درج الفلاسفة منذ عهد الإغريق ، على أن يتطلعوا نحو مدينة فاضلة ، يتحقق فيها الخير والجمال والحق ، وتعيش فيها الإنسانية حياة خالصة تختلف عن تلك الحياة الواقعية ، التى يختلط فيها الخير بالشر ، والجمال بالقبح ، والحق بالظلم . بل قد يحدث فى فترات استثنائية أن تعلو نبرة الشر ، وأن يرتفع صوت الظلم ، وأن تكثر مظاهر القبح ، فيصاب الكثيرون ـ من المتعجلين وممن يقفون عند الظواهر ـ باليأس وبالتشكيك فى العدالة المطلقة ، ومن هنا فر الفلاسفة نحو الحلم بمدينة فاضلة ، فعل ذلك أفلاطون ، والفارابى ، وأسكار ويلد ، وفرنسيس بيكون ،وغيرهم من فلاسفة الشرق والغرب ، وأخذوا يضعون القوانين والتشريعات لهذه المدن ، وينظمون طبقات الناس ، ويحددون العلاقات بينهم ، ووضع الجيش (القوة) والمال والأرض والنساء ، أى أنهم أخذوا يركزون على المظاهر الخارجية وينظمونها بطريقة عقلية ، تقوم على النسبة الفاضلة ، وعلى مراعاة أوجه التناسق ، وكانوا يهملون الجوانب الداخلية للإنسان ، الذى قد يشعر بالتعاسة ،

مهما كانت المظاهر الخارجية كاملة الأركان وتامة القواعد ،والذى قد يستطيع أن يسمو فوق المظاهر الخارجية وأن يغيرها ، مما جعل « وول ديورانت » فى كتابه « مباهج الفلسفة » يسخر من تلك المدن الفاضلة ، ويدعو إلى الإهتمام بتغيير داخل الإنسان ، حتى يصبح لائقا للحياة الفاضلة ، إنه يرى أن نقلل من الاهتمام بالمظاهر الخارجية ، وأن نعمل على « صياغة أنفسنا صياغة جديدة وبناء عقولنا وإرادتنا حتى تصلح لسكنى عالم أفضل ، صاف صفاء معرفتنا ، وقوى كقوتنا . ولما كانت الطبيعة البشرية والجهل الإنسانى هما السبب فى خراب كل مدينة فاضلة ... فعلينا أن نسعى إلى تطهير قلوبنا وعقولنا ومن الأرجح أن كل شئ سيقبل علينا »[1] .

- ٣ -

وانطلاقاً من تلك النقطة التى تركز على الداخل ، يصور متصوفة الشرق مدنهم الفاضلة ، من مفهوم دينى ، يهتم بوجود الإنسان فى موقف ، وبنتيجة سلوكه فى ذلك الموقف ، أكثر مما يهتم بماهية الإنسان وعقله وتنظيمه . وقد درج على ذلك متصوفة الإسلام ، وخاصة بعد شيوع قصة الإسراء والمعراج ، وصعود النبى (صلّى الله عليه وسلّم) إلى الملكوت ، حتى وصل إلى الأفق الأعلى ، وكان قاب قوسين أو أدنى .. ونزلت عليه التجليات والأسرار ، وعاد ليبلغها إلى أصحابه وأمثاله والناس جميعاً .

وفى هذا المجال تأتى رحلة محمد إقبال (١٩٣٨م) التى صورها فى كتاب « رسالة الخلود » أو « جاويد نامة » والذى نشره سنة ١٩٣٢ م . فقد قام برحلة فى الأفلاك ، يعنينا منها تصوره للمدينة الفاضلة فى فلك المريخ ،وَالتى يسميها « مرغدين » فهو تصور دينى يهتم بالإشراق والسعادة الداخلية ، ويرنو نحو الحياة الروحية ، التى أصبحت أملاً فى حياة المادة والآلة ، وفى العصر الحديث الذى غلب عليه النظام والنسق « كلام سكانها حلو كالعسل ، الحسن فى وجوههم ، والرقة فى شمائلهم ، والبساطة فى ملبسهم . بالهم ليس منشغلاً بحمى الكسب ، إنهم يعرفون سر كيمياء الشمس ، يستخلص كل من يريد الفضة والذهب من النور ، مثل مانستخلص نحن الملح من ماء البحر ، وهدف العلم والفن هو الخدمة لاغير ، فلا أحد هنا يزن الأعمال بالذهب ، ولا وجود هنا للدينار والدرهم ، فليس لهذه الأصنام سبيل إلى الحرم .. وشيطان الآله ليس غلابا على الطبيعة ، إذ لا تجد الفضاء هنا مظلما بدخان المصانع . وأهل المدينة

(١) مباهج الفلسفة « الكتاب الثانى » ص١٧١ .

مجتهدون كل الاجتهاد ، فشعلة المزارع منهم مضيئة على الدوام لا تنطفئ أبداً ، فهو فى مأمن من مسالب ملاك الأرض ، جهده فى زراعة الأرض خال من النزاع على الماء . محصولة ملكه هو لا يشاركه فيه أحد ، وليس فى المريخ شرطه أو جيوش ، ولا يكسب أحد رزقه يوما من القتل وسفك الدماء »[1] .

إنها مدينة منتزعة من التراث الإسلامى . وتذكرنا بما جاء فى تفسير الطبرى . وهو يتحدث عن رحلة « ذى القرنين » الذى وردت أخباره فى سورة الكهف « فبينما هو يسير دفع إلى أمة صالحة ، يهدون بالحق وبه يعدلون ، أمة مقصدة مقتصدة ، يتسمون بالسوية ويحكمون بالعدل ، ويتآسون ويتراحمون . حالهم واحدة ، وأخلاقهم مشتبهة ، وطريقتهم مستقيمة . وقلوبهم متآلفة ، وسيرتهم حسنة . وقبورهم بأبواب بيوتهم وليس على بيوتهم أبواب ، وليس بينهم مسكين ولا مقتر ، ولافظ ولا غليظ ، فلما رأى ذلك ذو القرنين من أمرهم عجب منه »[2] .

وجاء الزبيرى (استشهد سنة ١٩٦٥ م) وكتب روايته « مأساة واق الواق » سنة ١٣٧٩ هـ وقام فيها برحلة إلى العالم الآخر ، امتاح فيها من التراث الإسلامى ، واستعار كثيرا من مواقف الإسراء والمعراج وبنوع خاص عند حديثه عن طرائف المعذبين ، الذين كانوا يلاقون العذاب من جنس العمل ، والذى يهمنا من رحلته هو تصوره للجنة فقد كانت نموذجا للمدينة الفاضلة التى يحلم بها ، وكانت امتداداً للتراث الشرقى الذى يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى . والجنة التى يحلم بها الزبيرى تتحقق فيها بنوع خاص أمور ثلاثة :ـ هى الحرية ، والحب ، والفن . وقد اهتم بنوع خاص بالحرية ، فكثيرا ما كان يكرر وصف أهل الجنة بأنهم أحرار طلقاء كالطيور « المتحررة المنطلقة الهائمة تصنع الحياة السامية وتمارسها تلقائيا فى آمادها البعيدة دون قيود أو حدود » على حد قوله . ويغريه كثيرا تشبيه أهل الجنة بالطيور « لأنها المخلوقات الواعية الناطقة لاسيما فى شئون العلاقات الجنسية ، إنها تفخر على الآدميين بأن الله أطلق سراح قلوبها من قبور الشرائع والأديان ، لتتخير ما تشاء من ألوان الحب المقدس ، ليس فى الجنة فحسب بل فى الدنيا أيضا » (ص١٩٣) ، وتكاد الصفات الأخرى ترتد فى النهاية إلى صفة الحرية ، فالحب كما يفسره هو حرية خالصة فى الاختيار ، والفن

---

(١) رسالة الخلود ص ١٩٤ .

(٢) تفسير الطبرى (سورة الكهف . الآية / ٩٢) .

أيضا حرية خالصة ترضى متعة سامية لأهل الجنة .

ـ ٥ ـ

والزبيرى لم يقدم مدينته الفاضلة بطريقة تجريدية فلسفية ،تعتمد على شرح الأفكار وتحليلها ، بل صورها بطريقة فنية شاعرية تعتمد على الحركة والإثارة ، فبينما كان الشهداء فى حوار ساخن ونقاش متبادل ، إذ يحس العزى أن هناك ضجة « لذيذة ولكنها مثيرة » على حد قوله (ص١٩١) ، فقد اكتشف أن الشهداء يتسللون واحدا وراء الواحد ويذهبون إلى مكان آخر ، وحين تساءل عن سر تلك الحركة المثيرة عرف أن « محكمة الحب » قد انعقدت فى الجنة ، وأنها تنعقد فى فترات متباعدة ، وأن أم الجميع ممن كان لهن دور بارز فى مقاومة الطغيان قد تحولت فى الجنة إلى شابة جميلة كأقصى ما يكون الجمال ، مما جعل كل شهيد يتمنى أن يتزوج بها . وحين أحس زوجها بهواجس نفوذ الشهداء ، رفع قضيته أمام محكمة الحب ، إنه لا يحمل حقدا ولا ضغينه ، على هؤلاء الذين ينافسونه على حب تلك الشهيدة العظيمة « فنحن فى الجنة كلنا إخوة وأحباء » على حد قوله . ولكنه يرى نفسه أحق بها من غيره فقد كان زوجها فى الحياة الدنيا ، وتنعقد المحكمة برئاسة أسماء بنت أبى بكر ، وعضوية كل من رابعة العدوية وليلى العامرية وغزالة شبيب الخارجى ، ويصف قاعة المحكمة وصفا شاعريا جذابا « حديقة واسعة الأرجاء من الزهور المنسقة ، ذات الألوان الفنية الفاتنة . كل مقاعدها ومكاتبها وقاعاتها قطعة فنية واحدة منسوجة من الزهور ، وقد ظللتها قبة هائلة من الزهور ذات الألوان السماوية الزرقاء ، تتخللها زهور بيضاء تشبه النجوم وهى تتحرك احيانا لتسلط أضواءها السحرية على بعض الشخصيات التى يتجه إليها الاهتمام ، وقد اندمجت وسط نسيج الزهور السماوية الذى يكون سقف القبة ، طيور من كل شكل ولون كأنها إضافات فنية تتم سحر الزهور . وقد حضرت هذه الطيور كما يحضر الجمهور المتفرج لتشهد محاكمات الحب ، فهى فى الجنة معدودة من المخلوقات الواعية الناطقة ، لا سيما فى شئون العلاقات الجنسية » (ص١٩٣) .

وتفتتح السيدة أسماء تلك المحكمة « باسم الله الذى جعل الحب قوام الحياة وسر النظام والترابط فى الكون » ثم يبسط الزوج دعواه ويشرح كل شهيد فكرته ، وبعد مداولات ومناقشات طريفة ، تصدر المحكمة حكمها الرائع الذى يعتبر انتصارا للحرية والإرادة البشرية ، تقول رئيسة المحكمة « نحن قد تحولنا فى دارنا هذه تحولا تاما ، الى

مايشبه الطيور المتحررة المنطلقة الهائمة ، تصنع الحياة السامية ، وتمارسها تلقائيا فى آمادها البعيدة ، دون قيود أو حدود ، وأحب أن أذكركم أيها السعداء والشهداء ، إنه لا يوجد فى دار الخلد إلا شئ واحد مقدس هو الحياة ، أما العبادة الوحيدة التى نؤديها ، فهى ممارسة هذه الحياة ، بكل ما فى طاقاتنا من حب وظمأ وانطلاق . وعلى ذلك فنحن نعلن فيما يتعلق بهذه القضية التى نحن بصددها ، أن السيدة الأم العظيمة حرة فى أن تتزوج من تشاء ، وكيف تشاء ، وأن تتزوج آحادا أو مئاتا أو ألوفا وليس هناك شئ يحدد مشيئتها إلا مشيئتها ، فباسم الحرية الخالدة فى جنة الخلد ، أدعو السيدة أم آل أبى الدنيا إن تمارس حقها فى الاختيار لمن تشاء من الأزواج » (ص١٩٨) .

وبعد ذلك الحكم ، اختارت السيدة العظيمة شهيدا قدم تضحيات رائعة من أجل وطنه فأقبل جميع المنافسين له ، ومن بينهم الزوج ، يهنئونه ، دون أن يحملوا حقدا أو غلا . ثم توجه الركب إلى « مقابر الأحياء » وهى مقابر صممها الشهيد « أحمد حسن الحورس » ، وهو يقصد عملا فنيا خالصا « يتسلى به ، ويمارس به حياة الوفاء لبلاده وقضيته ، والهدف من وراء هذه الفكرة هى إبراز صورة فنية ، عن الشعب الذى أسلمه للطغـاة » كما يقـول . (ص٢٢٤) . وجعل يرمز بكل قبر إلى مدينة معينة ، أو قبيلة ، أو شخـص . ودعا الفنان كثيرا من أصدقائه الشهداء ، ليزوروا قبور عائلاتهم أو مدنهم ، يناجونهم بما يجيش فى صدورهم من لوم أو عتاب أو توجيه ، وإنه لشئ مثير أن تجوس خلال تلك المدينة « الحية الميتة » ، وأن تستمع إلى صوت المناجاة الذى يدعو إلى حفز الهمم فعلى قبر صنعاء مثلا قرأ العزى مكتوبا « هذا قبر صنعاء العاصمة الأولى والدفينة الأولى » ورأى زائرا شهيدا يتمتم بكلام يقول فيه « يا صنعاء يا مدينة سام ، ياجوهرة يعبث بها فحام ، كان يمكن أن تكونى قطعة من الجنة ، وعاصمة من أجمل عواصم بلاد العرب . ولكن كان من سوء حظك أن أستولى عليك الزبانية ، فأشاعوا فيك روح جهنم من الرعب والإرهاب » .

-٦-

وحين لم يكتب النجاح لأول حركة دستورية فى اليمن سنة ١٩٤٨ ، لم يستطع الزبيرى أن يلجأ إلى البلاد العربية فى ذلك الحين ، فقد كان الحكم الرجعى مسيطرا عليها ،ويذكر فى مقدمة ديوانه « ثورة الشعر » : ـ

« إنهم كانوا يرسلون الشكاوى إلى جامعة الدول العربية ، لكى تتدخل فى الحد

من ظلم الإمام ، فكانوا يعيدونها إلى الإمام ، وعليها توصية بالشدة والحزم ، ولم يعرف له « ملاذا يومئذ غير باكستان الدولة الفتية التى كانت محط كل الآمال » كما يقول[١] . وهناك حط رحاله وانصرف إلى قراءة الكتب الدينية والفلسفية ، وإلى تأليف الشعر ذى الطابع الصوفى ، كما فى قصيدته « لحظات الإشراق الفنية » [٢] ، والتى أنشدها فى كوخ مظلم بباكستان ، أو إلى الشعر الذى يقال فـى المناسبات الدينية كما فى قصيدته « مولد الرسول الأعظم » [٣] والتى أذيعت من محطة الإذاعة الباكستانية . وانشغل إلى حد ما عن القضية اليمنية ، فقد كانت اللغة ـ كما يقول [٤] ـ تقف حاجزا بينه وبين شرح القضية اليمنية . وقد يجيش صدره حين يسمع عن إعدام الثوار فى اليمن ، فيكتب قصيدة ، ويفكر فى أن يرسلها للثوار ، فتضيع منه .

كانت باكستان يومئذ قد استقلت حديثا عن الهند ومن الطبيعى أن يردد الناس ـ وهم فى فرحة الاستقلال ـ اسم إقبال الذى دعا بحرارة قبل وفاته إلى إنشاء دولة خاصة لمسلمى الهند ، والذى انتخب سنة ١٩٣٠ م رئيسا للمؤتمر الذى عقده حزب « الرابطة الإسلامية » والذى دعا إلى تقسيم الهند . وكان من نتائجه إنشاء باكستان سنة ١٩٤٧ .

وقد شارك الزبيرى فى فرحة الاستقلال ، وكتب قصائد ـ ضمنها ديوانه صلاة فى الجحيم ـ يعبر بها عن فرحته باستقلال باكستان [٥] ، وكان يشيد بالقائد محمد على جناح [٦] ، ويردد اسم اقبال ويعجب به [٧] ، وينشئ قصيدة يستقبل بها الدكتور عبد الوهاب عزام عند قدومه سفيرا لمصر فى باكستان [٨] والدكتور عزام مشهور فى العالم العربى بكتاباته حول إقبال وبترجمته لكثير من كتبه .

---

(١) ثورة الشعر ص ١٥١ .

(٢) صلاة فى الجحيم ص ١٣ .

(٣) صلاة فى الجحيم ص ١٣ .

(٤) ثورة الشعر ص ١٥١ .

(٥) كما فى قصيدة « استقلال الهند وباكستان » ص ١٦٧ .

(٦) كما فى قصيدة « ميلاد القائد الأعظم الباكستانى محمد على جناح » وقد كتبت للإذاعة الباكستانية فى ٢٥ ربيع الأول سنة ١٣٧١ ص ١١ .

(٧) كما فى قصيدة «بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان ص ١١٠ .

(٨) ص ١١٥ .

ـ ٧ ـ

قد يجعلنا هذا نبادر فنحكم بوجود تأثير وتأثر بين إقبال والزبيرى ،وبأن رسالة الخلود أحد مصادر رواية « مأساة واق الواق » . وقد يشجعنا على هذا أن نقتنص الكثير من الظواهـر المتشابهة ، فالصورة التى صورها إقبال للخائنين (جعفر البنغالى وصادق الركنى) واللذين تآمرا مع الإنجليز ضد الوطن ، وقد وضعهما فى زورق وسط بحر عاصف من الدماء (ص٢٤٦) ، هذه الصورة تشبه فى فظاعتها صورة الإمام ، وقد وضعه الزبيرى فى قاع رهيب سحيق ، يموج بجحيم يغلى ، وحوله جمع غفير من اتباعه ، يتفرجون على جثته يقذف بها الزبانية فى الجحيم فتغوص (ص١٣٦) وروح الهند التى تظهر لإقبال « فى جبينها نار ونور خالدان وعيناها تنطقان بالسرور ، ترتدى رداء أرق من السحاب » ، تشبه روح لميس ، التى تنبرى للزبيرى بين السحب وهى تنشد الأشعار ، وفى سفينة تشبه عش الطائر من بعيد ، وفيها أضواء لألاءة . وكلاهما ـ أى إقبال والزبيرى ـ يلتقيان بجمال الدين الأفغانى وبطارحانه الحديث .

إن كل هذا يجعلنا نتصور من الوهلة الأولى ، وجود صلة بين العملين ،ولكن هذا شئ لا نستطيع الجزم به ، فالدليل المادى على وجود التأثير والتأثر غير متوافر . فلم نسمع الزبيرى يتحدث عن رسالة إقبال ، ولم تكن تلك الرسالة قد ترجمت إلى العربية حتى وفاة الزبيرى ، الذى كان يشكو وهو فى باكستان من حاجز اللغة ، الذى يحول بينه وبين التحدث مع الباكستانيين .

ـ ٨ ـ

بل لعلى أميل إلى أن الزبيرى لم يتأثر بإقبال فى روايته ، فإن شخصيته واضحة من أولها إلى آخرها ، ولم نتبين فيها أثر القراءات ، أو محاولة لنقل فكره ، أو تقليدا لفلسفة ، وإنما هى الحرارة والمعاناه بسبب مشكلات مواطنيه . لقد أحس وهو فى الغربة ، وفى شهر رمضان الكريم ، وفى ليلة القدر المباركة ، بالحنين إلى أهله ، الذين طال ابتعاده عنهم ، فقام برحلة روحية « يغسل بها أوضار قلبه » كما يقول . وقد كتب هذه الرواية بعد خبرة طويلة فى العمل الوطنى ، إنه يذكر فى مقدمة ديوانه « ثورة الشعر » . انه جرب استعطاف الإمام ، ومدحه بقصائد حاول من خلالها أن يشرح مآسى المواطنين . وإنه جرب وسيلة الدين ، الذى كان يتستر الإمام تحته ودعا الى إصلاحاته عن طريق الدين ، حتى يقتنع بها المواطنون . ولكن شيئا من ذلك لم يصلح ، فالإمام

ماض فى غلوائه ، لا يقتنع بمديح أو استعطاف ، والمواطنون ماضون فى سباتهم ولا يسمعون لصوت سوى الإمام . ولكن كل هذه المحاولات لم تذهب عبثاً ، فقد اعطته اليقين الثورى ، واقنعته بأن كل طريق مسدود ، سوى طريق الثورة .

ومن هنا جاءت الرواية تحمل أفكاره ، بعد تجربة طويلة ، وبعد تعثرات هنا وهناك . فهو يحاول فيها أن يستعرض تاريخ بلاده ، وأن يحلل ثوراتها ، وأن يكشف عن أسباب فشلها ، وأن يضع يده على عقد اليمنيين التى ترسبت خلال التاريخ ، وأن يناقش الوضع مع الشهداء ، ثم أن يجتمع بهم فى الجنة ، ويتداولوا الحالة ، ويضعوا الحلول فى صورة « ميثاق شرف » تجتمع عليه كل القبائل ، ثم يعملون على « إلغاء نظام الإمامة » واستبداله بنظام يمثل الشعب على أسس ديموقراطية سليمة ، ويعيش فيه المواطنون على قدم المساواة ، فى ظل وحدة شاملة ، تفتح الإمكانية للسير فى طريق الوحدة العربية كأمل وهدف « ثم سلموا هذا الميثاق إلى روح الزبيرى (العزى محمود) لكى يبلغه إلى الشعب نيابة عنهم ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة من النضج والوعى » .

كان هذا حلماً يحلم به الزبيرى فى ليلة القدر ، وقد أنهاه بدعواته بأن يحقق الله رؤاه ، وأن يعود إلى وطنه فى موكب الأحرار ، ولما يمض عامان إلا وأجاب الله سؤاله وقامت ثورة ١٩٦٢ ، وعاد إلى بلاده ، يلثم ترابها ، ويقوم بواجبه نحوها ، ويطبق أفكاره بصورة عملية ، حتى استشهد سنة ١٩٦٥ ، ولحق برفاقه فى جنة الخلد .

ثم ـ وهذا هو الأهم ـ تختلف نقطة البدء عند كل من الشاعرين (إقبال والزبيرى) ، وقد ألقى هذا بظلاله على موقف كل منهما ، ورؤيته للأحدث ، ومراحل صعوده ، بل وعلى الصور الجزئية أيضاً فالدكتور إقبال فيلسوف درس الفلسفة فى جامعة كامبردج لمدة ثلاث سنوات ، وحصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة « ميونخ » بألمانيا . وكانت له نظرة نحو الإسلام ، تكتشف فى الإمكانيات التى تجعله صالحاً لسنة التطور ، وكانت أفكاره تدور حول تلك النظرة ، التى شرحها مرة بطريقة عقلية فى كتابه « تجديد التفكير الدينى » ١٩٢٨ ، ومرة ثانية بطريقة قلبية فى رسالته تلك (١٩٣٢م) .

إن رسالة الخلود ـ كما يدل عنوانها ـ هى رحلة نحو الله تكتشف إمكانيات الخلود ، وحين وصل إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، كما هو شأن أصحاب نظرية وحدة الوجود ، بل بقى ثابتا ، وعمل بنصيحة مرشده جلال الدين الرومى ، الذى قال

له « فلو بقيت ثابت الروع فى حضرة نوره فاعتبر نفسك حياً باقيا مثله .. وما من أحد يبقى رابط الجأش فى حضرته ، فمن استطاع ذلك فهو ذهب خالص كامل العيار » (ص ٧٥) .

ثـم عـاد ليثبت أن الإسلام ليس فناء عن الحياة ، وليبلغ رسالته فى صورة نصائح يوجهـا إلـى ابنه ، باعتباره يمثل الجيل الجديد ، ومن هنا خضعت الرسالة لهذا المنحى ، فهى تهتم بالمسلمين وتتحسر على حالهم ، وهى تصدر عن عقد صاحب فكـرة وفلسفـة ، تتبـدى حتـى فى الصور الجزئية ، فهـو مثلاً يصـف أوراق الشجـر فـى الجنة ، وأنها تتبدل « فى كل لحظة ألوان أخرى بفعل الشوق إلى النمو » (ص ٢٨٧) .

ومن هنا تخلصت مرغدين ـ مدينته الفاضلة ـ من عيوب المجتمع الإسلامى المعاصر ، ومن عيوب الحضارة الأوروبية بوجه عام ، فلا سلطان للمادة أو للآلة ، والجو نظيف من دخان المصانع ، والكل يعمل رغبة فى العمل ، وهو آمن من البطش والاحتكار . وهو لا يلتمس تلك المدينة فى عالم الأحلام ، بل يراها قائمة بالفعل فى عالم القرآن ، وكل ما تحتاجه هو أن نزيل عنها الغبار .

تماماً كمدينة ذى القرنين ، والتى هى نتيجة سلوك وعمل ، فقد أخذ ذو القرنين يسأل أهل المدينة عن السبب ، الذى جعلهم يصلون إلى تلك المرتبة وكانت الإجابة تشير إلى العمل والسلوك والإخلاق ، وهى نابعة من روح الشريعة الإسلامية ، فقد سألهـم مثـلاً : « فمـا بالكـم لا تصيبكـم الآفـات كما تصيب سائر الناس ؟ قالوا : لا نتوكل على غير الله ولا نعمل بالأنواء والنجوم » .

أما الزبيرى ـ كما يدل عنوان روايته ـ فهو غير مشغول بأمور ميتافيزيقية ، ولا يفكر فى أحوال المسلمين عامة، إنه مهموم بقضية وطن ومواطنين ، لا يعرف العالم عنهم شيئاً ، وتظل هذه القضية تشغله طوال رحلته ، ولقد اشترطوا عليه قبل أن يدخل الجنة ألا يتكلم فى السياسة ، ولكنه رفض وصرخ فى وجه الشهداء « إننى أخجل الآن لو دخلت الجنة متخلياً عن الرسالة التى ذبحتم أنتم من أجلها ، وذبح سواكم من الشهداء الذين أنشد لقاهم ، وسيعذبنى هذا الخجل ويحرمنى طعم الجنة » (ص ٥٧) . وراجعوا السلطات حتى تخلوا عن هذا الشرط ، وسمحوا له بدخول الجنة ، ولكن على شرط آخر وهو ألا يذوق شيئاً من طيباتها ، ولو فعل فإنه سيبقى فى الجنة ولن يعود .

وقد رحب بهذا الشرط ، وحرص عليه ووقف أمام كل المغريات ، لأنه يريد أن يعود إلى وطنه ويكمل رسالته ، وإذا كان آدم قد أكل فطرد . فقد كان عليه السلام مدفوعاً بقوة وإرادة الحياة ، وإرادة وضع البذور لتكوين الجنس البشرى ... « وهذه الإرادة نفسها ، هى التى ينبغى أن تمنع العزى من قطف الثمرة ، لأنها ستحول بينه وبين الاستمرار فى الحياة » (ص ١٥٨) .

ومن هنا حلم بجنة ـ مدينة فاضلة ـ وقد تخلصت من كل ما كانت تقاسى منه صنعاء فى ظل الإمام ، فلا اضطهاد ولا قسوة ولا جبر ، ويعيش الإنسان فيها طليقاً « كالطيور والنسائم والزهور المتلاقحة من غصن إلى غصن إلى غصن » وتلك تشبيهات أطلقها الزبيرى فى روايته ، وهو يرى أن المدينة قائمة بالفعل ولكن فى العالم الآخر ، حيث ينعم بها الشهداء ، أما صنعاء والمدن اليمنية الأخرى ، والتى ترضخ لظلم وقتل النزعات ، فهى مدن ميتة بالفعل ، وقد أقام لها فى الجنة متحفاً بشرياً ، يدل على حس تشكيلى عميق ، وسماه « مقابر الأحياء » .

ـ ٩ ـ

ذكر الزبيرى فى مقدمة « ثورة الشعر » أنه بدأ صوفياً ثم عشق الأدب ثم خاض السياسة « فروحانيتى جنى عليها الأدب ، وأدبى عوقب بالسياسة ، فزجت به فى المعارك المريرة الطويلة المدة ، وانتقمت منه شر انتقام ، على أن هذه المراحل كلا ، إنما تتباين هكذا فى مظاهرها السطحية، أما فى أعماق الواقع ، فإنها مراحل متداخلة تسودها روح واحدة » .

وهذا حق فإنها صفات متداخلة ، يخدم بعضها بعضاً ، لقد كانت السياسة هى الموضوع الرئيس الذى يشغله فى الجنة ، وكان يبحث عن وطنه الضائع ، كما كان إقبال يبحث عن وجه الله ، ولقد صاح بأستاذه لكى يشرع بتلك الرحلة الروحية « إننى مضطرم كالجحيم ، باللهفة إلى لقاء بلادى ، فأسرع بى يا أستاذى وأطلق روحى من محبسها ، فإنى أكاد أتمرد عليك وعلى جسدى ، فانطلق لا منوم ولا تنويم » . إن السياسة عنده كما قلت مرة ، هى مزيج من الحب والفن والمؤلف يتحدث عن قضايا بلاده ، وكأنه يمارس تجربة وجدانية أو تجربة فنية » [1] .

(١) اليمن الجديد (مارس وإبريل سنة ١٩٧٦) .

وأضيف هنا « أو تجربة صوفية » ، فإن الفن عند الزبيرى تصوف وإشراق ، يقول في قصيدته « لحظات الإشراق الفنى » يتحدث عن السعادة بتجربته الفنية :

خـــذوا كـــل دنياكمــو واتركـــوا
فـــؤادى حـــراً وحيـــداً غريبـــاً

فإنـــى أضخمكـــم دولـــة
وإن خلتمونـــى طريـــداً سليبـــاً

إنه يذكرنا بقول أحد الصوفيين ممن لا أذكر الآن اسمه « نحن في سعادة لو علم بها الملوك لقاتلونا عليها » .

صنعاء مدينة مفتوحة

ـ ١ ـ

أنهى محمد عبد الولى روايته الأولى (يموتون غرباء) ، وهو يتساءل :

« هى سنجد نحن فى النهاية طريقنا الحقيقية ؟ » .

وتساءلت فى كتابى (القصة اليمنية المعاصرة) معلقاً على هذه النهاية « وكنا نتمنى أن يمتد به العمر ، فيحلل لنا فى رواية أخرى ذلك الطريق ويوضح أبعاده دون أن يكتفى بمجرد الإشارة » .

وتأتى روايته الثانية (صنعاء مدينة مفتوحة) ، فتوضح ذلك الطريق ، إنها تنتهى وأبطالها يطرقون أبواب صنعاء ، « أما الصنعانى فكان ينظر إلى السماء وهو ممتد على السيارة ويصفر بأغنية صنعانية حزينة ، وقال بعد قليل :

ـ شاتكتب جواب للبحار مه ؟.

ـ ولمحمد مقبل أيضاً .

ـ شانخليهم يرجعوا صنعاء . » .

ـ ٢ ـ

فالعودة هو الحل الذى ينهى مأساة اليمنيين ، وليس هو إكتشافاً ذهبياً قد جاء من بطون الكتب ومن تحليلات المثقفين ، بل هو حل قد جاء عن طريق المعاناة اليومية ، التى يصطلى بها كل يمنى وهو فى الغربة . كل الشخصيات تركت فى أول الأمر بلادها ، ظناً منها أن هذا هو الطريق الذى سيقضى على مشكلاتها ، ثم نتبين فى النهاية فشل هذا الطريق ، وأن العودة هو الحل ، وهو القدر الذى لا مهرب منه .

ـ ٣ ـ

فنعمان راوى القصة يضيق بقريته ، إنها تمثل كابوساً ، يموت فيها الحب ، يعيش بين أهلها وهو غير منتم لهم ، ولا يشعر بأية رابطة معهم ، جهل وخرافة ، وفقر وسيول ، وأخيراً يزمع على الرحيل ، ويكون شعاره « سأغادر القرية » كما يقول المؤلف ، لكنه يكتشف أنه قد ضل الطريق ، فهو ضائع فى الخارج ، يشرب وينتقل بين أحضان

المومسات لينسى ، ويكتشف الحل ، إنه العودة ، ويأتيه صوت صديقة محمد مقبل :

« إننا كلما مارسنا الحياة اليمنية أدركنا عمق المأساة ، ولكن كلما تهربنا زدنا من المأساة وعمقنا جذورها ، ووهبنا لها حياة أخرى ، لكى نقضى على المأساة يجب أن نعرف أنفسنا » .

-٤-

والصنعانى تجتاح عساكر الإمام داره ، وتقتل زوجته وابنتيه ، فيقرر الهرب من صنعاء لكى ينتقم ، ولكنه يضيع فى الغربة ، ويعيش حياة هامشية ، ويكتشف أن العودة هى طريق الخلاص ، وأن الخلاص لن يتم بيد واحدة، بل يجب أن يكون العمل جماعياً « خرجت من صنعاء يا بنى ، وقد رسمت خطة أن أغادر هذه الأرض ، وتلك هى الغلطة الأولى التى ارتكبتها ، مغادرتى لتلك الأرض ، لأننى حسبت أننى استطيع أن انتقم حين أصل هنا .

ومضت بى الحياة، كنت أعمل من قبل لكى انتقم ، أما الآن فقد أنستنى الحياة كل شئ ، وأصبح لزاماً علىَّ أن أنسى مأساتى ، لأنها بسيطة بالنسبة للآخرين ، ولكن يا بنى يجب أن تعترف ، إن كل إنسان لا يستطيع أن ينتقم لوحده ، ولكننا كلنا مجتمعين على مآسينا نستطيع أن ننتقم » .

-٥-

والبحار يحكى قصته مع الفقر والاضطهاد فى اليمن ، ثم يرى نفسه يعمل فى البحر خادماً ، وينتقل من باخرة إلى أخرى ، ولا هم له إلا إرضاء السادة ، حتى يكشف الحل فى النهاية ، فيصيح بصوت مرتفع قائلاً لأصدقائه :

« لقد رضيت أن أتنازل عن قبيلتى وأسير مع (الأخدام) ، ولكننى لن أتنازل عن إنسانيتى » .

-٦-

أما محمد مقبل فقد أدرك الحقيقة مبكراً ، واتخذ قراره وعاد إلى الأرض ، وارتبط بالبيئة ، وأخذ يحث أصدقاءه على العودة ، من هنا فالمؤلف ينظر إليه نظرة تقدير ، ويأتيه صوته فى الملمات يذكره بالأرض والوطن ، إنه يمثل العطاء والبقاء . « نحن لا نعجز

أبداً ، انظر إلى هذه القرية ، إن أجدادنا هم الذين حملوها إلى هنا فى هذه المدرجات ، وهى رغم السنين الطويلة ما زالت شابة تنتج كل عام ، فلماذا تريدنا نحن أبناء هذه التربة أن نعجز » .

إنه فيلسوف أدرك المأساة وتوصل إلى حلها فى الوقت نفسه ، إنه يقول :

« إننا كلما مارسنا الحياة اليمنية أدركنا عمق المأساة ، ولكن كلما تهربنا زدنا من المأساة وعمقنا جذورها ، ووهبنا لها حياة أخرى ، لكى نقضى على المأساة يجب أن نعرف أنفسنا » .

ويقص محمد مقبل قصته فإذا هى قصة كل يمنى ، نسمعها من كل شخص ونقرؤها فى القصائد والمقالات وعلى أعمدة الصحف ، مع فارق خطير وهو أنه أدرك الحقيقة واتخذ قرار العودة ، وأخذ يحث الأجيال بعده بأن يتخذوا هذا القرار أيضاً ، « لا تنسوا أنتم أن هذه الأرض لن تنفصل عنكم مهما هربتم منها ، إنها جزء منكم تطاردكم ولا تستطيعون منها فكاكاً ، أنتم يمنيون فى كل أرض ، وتحت كل سماء ، لقد كنت مثلك ، أحاول أن أهرب من واقعى ، حملت السلاح ، وقاتلت الناس ، ناس لا أعرفهم ولا يعرفوننى ، ليس بينى وبينهم عداوة ، ولكنى قتلتهم ، قاتلت مع الإيطاليين وقاتلت ضدهم ، كنت أبيع نفسى لمن يريد شراء أداة لإطلاق الرصاص ، كنت مستعداً أن أبيع نفسى للشيطان ما دام سيدفع ثمناً مرتفعاً ، كل ذلك يا نعمان ، لأننى أردت أن أنسى أننى يمنى ، ولكن الحقيقة هى أننى كنت أعمل كل ذلك لأننى يمنى ، لأننى أريد أن أنتقم من الذين شردونى ، ومزقونى ، وسرقوا أرضى ، أردتُ أن أنتقم منهم ، لكنى أخطأت الطريق ، أما الآن فأنا أعرف الطريق ، ولن أخطئ ، إن ما يؤلمنى حقاً هو أننى أدركت الحقيقة متأخراً ، لكنى أحمل الأمل فى أنكم أنتم جيل هذا الوقت ستدركون الحقيقة سريعاً ، عد يا نعمان ولا تهرب » .

ـ ٧ ـ

فالعودة إلى الأرض هو القرار والقدر ، وهنا ندرك السبب فى أن المؤلف يتعمد أن يرحل بشخصياته خلال أرض اليمن ، إن البحار قبل أن يهجر يسافر فى جبال الشمال ووديانها ، ويصل إلى زبيد ويلتحق بمدارسها ويتصل بعلمائها .

وهنا ندرك السر فى وصف الطبيعة ، ذلك الوصف الذى يتناثر فى ثنايا الرواية ،

فيحيلها إلى طبيعة شامخة ثابتة ، تتحدى الظلم والاضطهاد .

إن البحار نفسه يتحدث عن رحلته فى بلاد اليمن وقبل أن يهاجر فيقول « جبال الشمال ، آه ما أروعها حيث ينام الثلج على القمم تترقرق الجدران ملتوية كالثعبان ، ثم الغابات الخضراء ، والأراضي المنبسطة اللانهائية ، كلها يا أصدقائي سمراء حبيبة . ثم الصحراء تترامى فى النهاية فى أحضان البحر » .

إن وصف الطبيعة هنا لا يؤخذ بمعزل عن القرار ، إنه وصف يلتحم بالرواية والهدف ، إن الطبيعة باقية تتحدى ، إنها تنادى أبناءها الغائبين بأن يعودوا إلى أحضانها ، إنها إشارة إلى أن الظلم شئ عارض ، والأرض هى الباقية تحتضن الأبناء وتداوى الجروح .

ـ ٨ ـ

الحل إذن هو العودة ، وليس هو حلاً ذهبياً سحرياً ، يخلص اليمنيين من متاعبهم ، بل هو حل صعب ، والمؤلف على وعى بهذه الصعوبة منذ الصفحة الأولى وهو يتحدث عن حياة القرية الراكدة ، من الخطوة الأولى على حدود الوطن ، حيث يلتقى بالعساكر يسلبون أمتعته ، ويهددونه بسجون حجة ، ولكن على الرغم من كل ذلك فهو قدر كل يمنى .

وتنتهى الرواية وقد أدرك أبطالها قدرهم ، وأزمعوا على العودة جماعة ، وطرقوا أبواب صنعاء ، وهم يغنون أغنياتهم الحزينة ، ويرددون « شانخليهم يرجعوا صنعاء » .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند هذه الجملة ، وقد أصبح القرار واضحاً توصلت إليه الشخصيات خلال معاناتهم فى الغربة ، فازدادوا تشبثاً به ، ولكن المؤلف يضيف بضعة أسطر ، فيضعف من هذا القرار ، ويجعل النهاية تبدو مترددة ، إن النهاية هى كالقرار الموسيقي الأخير ، الذى يترك أصداءه داخل القارئ ، وأى تذبذب في هذا القرار يصيب المشاعر نفسها بالتذبذب .

إن المؤلف لم يقف عند الجملة التى تعلن قرار العودة إلى صنعاء ، ولكنه يضيف :

« ـ ليس هناك فرق .

ونظر إليّ وفي عيونه حزن :

ـ نعمان ، هل ستعود إلى عدن ؟ .

لم أجبه ولكني رحت أصفر الأغنية الصنعانية الحزينة » .

إن هذه الأسطر قد سكبت ماءً بارداً على القرار ، فجعلته يبدو متأرجحاً ، وكأن المؤلف غير مقتنع به في داخله .

ـ ٩ ـ

وتشكلت الرواية خلال رسائل يبعثها نعمان إلى صديقه اليمنى ، إنه لم يكشف عن شخصية هذا الصديق ولا عن اسمه ولا عن شئ من ملامحه ، لعله يرمز بذلك إلى كل يمنى ، إن نعمان يبعث رسائله إلى كل يمنى ، فيقص ويحكي ويروى .

وقد كان لهذا الشكل مردوده ، فمالت الرواية إلى السردية والتحليل الجاف ، إن محمد عبد الولى يميل في معظم أعماله إلى النزعة التحليلية ، التى تقلب الظاهرة على مختلف وجوهها وتناقشها ، وقد جعله شكل الرسائل هنا يذهب بتلك النزعة إلى أقصى حدودها ، حتى إنه أشبه عالم الاجتماع الذى يحلل ظاهرة اجتماعية ، فمالت الرواية إلى التسجيلية والتعليق وتدخل المؤلف وابتعدت عن الموقف والإيحاء .

ـ ١٠ ـ

هذه الرواية إذن تكمل الرواية الأولى في بعدى الغربة ـ العودة ، وهى تمثل من هذه الزاوية تطوراً إيجابياً في رؤية المؤلف الواقعية ، وإن كانت من الناحية الفنية أضعف من الأولى ، فرواية (يموتون غرباء) تتميز بالحرارة وتضارب المواقف وصراع الشخصيات ، أما هذه الرواية فهى ضعيفة وشخصياتها تردد نفساً واحداً ، وأفكاراً واحدة ، إنها مجرد قصة قصيرة ، أو فكرة صغيرة ، يشرحها المؤلف ويتدخل فيها ، بالخطب والسرد والتعليق ، إن عنصر التوجيه السياسى أو الدعابة القومية ، أظهر فيها من العنصر الفنى الذى يشير ولا يوضح ، ويومئ ولا يعلق .

إن الشخصيات قد تداخلت في مآسيها وظروفها فأشبهت شخصاً واحداً ، ولم تعد لكل شخصية طعمها المميز ، ولم تتجاوز ظروفها الآنية لترمز إلى مواقف إنسانية . هناك بذور بأن تصبح شخصية محمد مقبل رمزاً للفيلسوف ، وشخصية البحار رمزاً لمن يحاول أن يبحر في أرض الوطن ويكتشف شخصياتها ، ولكن مثل هذه البذور لم يتعهدها المؤلف فضاعت خلال الخطب والتعليقات والحماسة اللفظية .

الرهينة . . والأمل

ـ ١ ـ

شئ ما لافت للنظر فى مسيرة الرواية اليمنية ، وهى أنها تلتقط من الأحداث التى مر بها المؤلف .

وتعتمد فى معظمها على ضمير المتكلم ، الذى يروى ما وقع له ، وما أثر على وجدانه ، نرى ذلك واضحاً فى رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) لمحمد عبد الولى .

ولا يعنى ذلك أن الرواية اليمنية مغلقة على ذاتها ، وتجتر همومها الفردية ، التى لا ترتبط بالوطن ولا بالآخرين ، فإن الهموم الفردية تتحول عند اليمنى إلى هموم وطنية عامة ، وتصبح مآسى اليمنى الفرد مآسى اجتماعية ، إن الوطن والفرد يتحولان إلى شئ واحد .

والحديث عن الذاتية منفردة عن الجماعية فى الرواية اليمنية فيه كثير من المخاطرة ، ربما لأن اليمنى مثل اليمنى الآخر ، مر بظروف متشابهة جعلت منهم نسخاً متكررة ، وحولت المأساة الفردية إلى مأساة اجتماعية .

ـ ٢ ـ

، ورواية (الرهينة) لزيد مطيع دماج تعتمد على ضمير المتكلم ، وتلتقط الأحداث التى مر بها طفلاً صغيراً ، وتروى المآسى التى حدثت لهذا الصغير فى عهد الإمام .

وهى فى النهاية توحد بين الهموم الفردية والهموم الوطنية ، إنها تنتهى بتراتيل جنائزية حول قبر صديقه ، وتختلط هذه التراتيل بالحزن الذى أصاب الراوى حين سمع أن سيف الإسلام قد انتصر على الأحرار وأودعهم السجون وعلقهم على المشانق ، إن الهموم الفردية تتحول هنا إلى هموم جماعية .

« لقد اختار زيد نهاية فاجعة لروايته ، وأحسن ربط تلك النهاية عندما قرنها بسقوط الثورة الدستورية » كما يقول صديقنا الدكتور المقالح .

ـ ٣ ـ

ولا يعنى هذا أن رواية (الرهينة) لا تختلف عن سابقاتها ، بل على العكس هى ذات طعم مميز يجعل لها وجوداً خاصاً فى مسيرة الرواية اليمنية لا يمكن الاستغناء عنه ،

إن الروايات السابقة كتبها أصحابها عن هموم اليمنى وهو خارج وطنه ، عن مأساة تشرده وبحثه عن ذاته ووطنه الضائع كما هو الحال فى رواية (مأساة واق الواق) ، أو عن الأمراض والإحباط والمآسى التى تصيبه وهو يبحث عن لقمة العيش كما هو الحال فى رواية (حصان الغربة) ، أو عن هذا الجيل الذى يولد فى الغربة ممزقاً يبحث عن الجذور فلا يجدها كما هو الحال فى رواية (يموتون غرباء) ...

أما (الرهينة) فقد كتبها يمنى داخل وطنه ، لا لتتحدث عن الغربة والتشرد والتمـزق ، بل لتعكس هموم يمنى داخل قصور الإمام ، ومن هنا تميزت بطعم يمنى لا تجده فى الروايات الأخرى ، إنها تعكس جبال اليمن ووديانها وزروعها وبقرها وثمارها ، وإنها تمتلئ بالعادات اليمنية وبالأغنيات والزوامل ، حتى لمفردات اليمنية تتكاثر داخلها ، وتبلغ حداً من الغرابة يجعل المؤلف يتدخل فيشرحه فى الهوامش، إن المؤلف مثلاً يقول : « كان اسطبل الخيل واسعاً تنبعث منه رائحة ذكرتنى بسفل منزلنا فى الجبل ، رائحة روث وبول البقر والثيران ممزوجة برائحة التبن والعجول ، وأصوات الدجاج المنزعجة لقدومنا ، بينما كانت تنبش بأظافرها أكوام السماد باحثة عن الحشرات . كم كان والدى حريصاً على بقاء النواقيس النحاسية على رقاب الثيران ...

كان وقع أصواتها الموسيقى يطربنى كلما مرت بسفل دارنا ، أو فى المراعى أو عند النبع ، حتى الجمال والحمير فى جبلنا كانت تعلق فى أعناقا تلك الأجراس النحاسية القديمة التى تحذر الناس والأطفال بالذات فى الطرقات والأزقة » ، إن مثل هذه الأوصاف تتناثر فى الرواية فتحيلها إلى أرض يمنية ، وتضم الإنسان والحيوان والنبات وتتعاطف حتى مع البول والروث والتبن وكأننا نتجول فى صنعاء القديمة أو فى وديان اليمن وجبالها ، إن مثل هذا الشعور مفقود فى الروايات السابقة التى تتحدث عن اليمن من بعيد من منظور تاريخى ، أو من بعد ثقافى يحلل الأشياء من أعلى ، فاختفت التضاريس اليمنية المحددة .

ـ ٤ ـ

« فى بلادى التى حكيت لك عنها العجاب ، استضعفونى واعتدوا على ، ومسخونى رهينة ودويداراً فى بلاطك ، وخادما فى ديوان مقيل أخيك النائب المحترم ، ومع ذلك لكأن صوتك الرنان ينزلق برفق فيحول الصدى القاسى إلى موسيقى ذات نغم حالى » .

تتكـــرر هذه العبارة فى رواية (الرهينة) أكثر من مرة وكأنها اللحن الأساسى فـى حركة الروايـة ، وهـذا حـق فالرواية تـدور حول فكرتين ، يلخصهما عنوان المقال (الرهينة .. والأمل) .

-٥-

أما الرهينة فهو ذلك الطفل الصغير الذى انتزعه الإمام من حضن والدته وأتى به إلى القصر ، وجعله خادماً للنائب ، إن الرواية تتم خلال حدقتى هذا الصغير الذى يروى ويسجل ، ولكن بكبرياء يتعالى على أصحاب القصر نفسه ، إن المؤلف يتعاطف مع هذا الصغير الذى تتعلق به النساء ويخاطب الحكام بأنفه ويلقى بغلام الإمام فى البركة .

ويسجل الصغير حياة القصور ، فساد وخلاعة ، نساء لا يجرين إلا وراء اللذة ، ورجال لا يهتمون إلا بالمتعة ومغامرات جنسية فى كل ركن ، وشذوذ جنسى حتى مع الحيوانات ، إن الصغير هو شاهد الخراب ونذير لمأساة سوف تقع .

-٦-

أما الأمل فهو يبدو فى ذلك الحب ، الذى بين الصغير والشريفة حفصة ، إنه ذلك النور الذى يناجيه الصغير فى أكثر من موضع من الرواية ، وذلك الصوت الرنان الذى يحول الصدى القاسى إلى موسيقى حالية .

-٧-

ولكن الحب لا ينمو بطريقة طبيعية ، فحفصة الشريفة تطمح أكثر مما تحب ، والصغير متلفع بكبريائه ، إنها لحظات قصار تتم بينهما ، ثم تتداخل الظروف والعوامل النفسية فتجهض كل ذلك ، إنها أقوى من أى اعتبار ، إن الرواية تنتهى والصغير يزمع على الفرار من القصر ومن فيه ، وتتعلق به حفصة وتطلب منه أن يخلصها ، وأن يصحبها معه ولو إلى الجحيم ، ولكن القلب قد قسا ، مات صديقه ، اعتقل الإمام أهله ، أهين فى كبريائه ، لم يعد هناك مكان للحب ، فأطلق لساقيه العنان ، وهرب من القصر ، وتلقفته « ظلمات الجبال المطلة على الوادى الموحش المنحدر إلى مستقبل مجهول » .

وتلك سمة تتردد كثيراً فى أعمال دماج ، إنها الظروف التى تخنق العواطف الجميلة ، والمؤلف يوجه النظر إلى هذه الظروف ، لكى تزاح من الطريق ، إنها الأعشاب الضارة التى يجب أن تزال ، حتى تنمو الورود والرياحين ، إن (الذمارى) العائد إلى

صنعاء لا يستطيع أن يمارس حبه لوردة بطريقة نظيفة فيقول « كم تحتاج صنعاء إلى جو نقي يعيد لها رونقها »، وأن الفتاة في قصة (فتاة مدبرة) تواجه بالقسوة والتشفى من كل الرجال الذين تحلقوا حولها وقد أتوا ليشاهدوا حكماً بالإعدام ، إن قلوبهم قد تصلبت ولم تستطع أن تتنبه للدنيا الجديدة الأخرى ، دنيا الحب والسماحة التى أحس بها الراوى ، حين ارتمت الفتاة عل صدره فى خوف ووجل .

ـ ٨ ـ

تقرأ الرواية فتحس أنك فى قصور ألف ليلة وليلة، مجون وخلاعة وعبث وشذوذ ورقص ، حتى صورة المرأة هى وحى من صورة المرأة فى الليالى ، إنها مخاتلة مراوغة ، تجرى وراء لذاتها السريعة ، إنها كالجارية لا تعرف البذل ولا الإخلاص ولا التضحية ، لأن كل هذه الصفات تصدر قبل كل شئ من إنسان حر وتحترم إنسانيته ، والجارية ومثلها المرأة في القصور حتى لو كانت أميرة ، مضطهدة مسلوبة الإرادة ، تختلس اللذة وتبحث عن الأخرى .

ويخيل لى أن المؤلف على وعى بهذا ، وهو يدرك أنه يصور حياة شبيهة بحياة الليالى ، فجاء الأسلوب ساذجاً وجاءت اللغة بسيطة ، قريبة من لغة الليالى والسير الشعبية ، أقول (قريبة) لأنها لم تهبط إلى العامية ، وإن كانت تحتوى على مفردات عامية أتت من باب الاستملاح ، وقد يخيل للنظرة السريعة أن هذا الأسلوب سطحى ، يخلو من التزويق والفن ، ولكن المدقق يراه من السهل الممتنع ، الذى يقطره المؤلف بطريقة هينة ولكنها بسيطة ، إن الرواية تتم خلال حذقتى صغير ، فهو يلون كل شئ بالسذاجة والفطرية ، حتى الأحداث السياسية ترد عرضاً على ذاكرته وتختلط بالخيال والثرثرة والشائعات ، إنه يصعب على غير اليمنى أن يتبين زمن الرواية ومكانها .

ولكن المؤلف كان يمكن أن يخطو خطوة أوسع فلا يكتفى بهذه اللغة الساذجة البسيطة بل يحاكى الشكل الشعبى، فلا يكتفى بالرصد والنقل فى لغة هادئة ميسرة ، بل يستحضر جو الليالى فى ذلك الخيال العجيب الذى لم يحرص عليه المؤلف إلا فى صورة واحدة ، وهى صورة ذلك الحيوان الغريب الذى له قرن ورأس معزة وفم جمل وحوافر حمار وجسم بقرة وذيل حصان ، وفى ذلك الاختلاط بين الشعر والنثر، وفى تلك الحكايات الشعبية المتداخلة ، غير ذلك من صور للشكل الشعبى استوحاها فى

أعمال معاصرة نجيب محفوظ فى (ليالى ألف ليلة) ويحيى الطاهر فى (حكايات للأمير حتى ينام).

- ٩ -

وأيضا فإن دماج لم يفلسف الأحداث ، ولم يرتفع بها إلى أفق إنسانى ، كان يكتفى بالتصوير والوصف وإثارة المشاعر ، دون أن يرتفع إلى جو من العبث والإحباط ، تستلزمه حياة القصور ، ودون أن يلجأ إلى لغة الرمز التى تنقل الأحداث من مستواها اليومى إلى مستواها الكونى ، كان ينقل الشخصيات من الواقع أو يتخيلها على غرار الواقع ، فلا القصر عنده قد تحول إلى رمز لليمن كلها ، أو تحول إلى قصر يرمز إلى المتاهة والتخبط ، بل ظل كل شئ فى مستواه العادى ، وفى المتناول الواقعى ، وإن كان الدكتور المقالح فى مقاله السابق يرى أن « حفصة هى رمز للبقية الباقية من الضوء الإنسانى فى نظام القمع والإرهاب الإمامى المقيت » .

- ١٠ -

دارت الرواية داخل القصور والقلاع ، وجعلت رؤية المؤلف قاصرة وحجبته عن الجماهير ، فالرواية تخلو من الإيقاع الشعبى ومن الجماهير اليومية ، هى تدور فى الدهاليز والسراديب بعيداً عن الصراع اليومى ، حتى اللحظة الوحيدة التى خرج فيها الراوى إلى الشاعر يندم على فعلته فقد شاهد « الوجوه شاحبة تعلوها مسحة لون أصفر مقيت باهت ، والبطون منفوخة ليس شبعاً وإنما مرضاً ، والأقدام عارية لزجة بالجروح والأوساخ ، جموع منهكة من المتسولين والمرضى والمجانين » ومن هنا فضل أن يرتد إلى برجه وأن يشاهد الناس من بعيد « ما كان أجملها من مدينة من أعلى ، وما أحقرها اليوم من مقبرة حية » .

وقد كانَ لهذا مردوده على رؤية المؤلف فافتقدت الرواية الجوهر الخالد ، إن قصته (رحلة) التى نشرها فى مجلة الحكمة (فبراير ١٩٧٦ م) تنتهى وقد أخذ المؤلف يبحث فى باب اليمن عن الرجل ذى الكوفية الخيزران التى أكل العرق نصفها الأسفل ، فإذا به ، يجد الكثيرين ممن يلبسون الكوفية الخيزران ، حتى الصغير الذى يقود (الموتور) كان يلبس كوفية خيزران ، إنها رحلة تعنى البحث عن الشخصية اليمنية فى الشارع وفى باب اليمن وبين الجماهير ، أما هذه الرواية فإنها تنتهى بالهروب من القصور نحو مستقبل مجهول .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن هذه الرواية تحتل مكانها فى مسيرة الرواية اليمنية ولا يغنى عنها فى هذا الوضع سواها ، فهى أول رواية يمنية تدور داخل اليمن ، وتقدم أمكنة وعادات وطعماً يمنياً ومن يدرى ربما كانت هذه الرواية جزءاً أول يتلوه ثان وثالث وحينئذ سنكون أمام ثلاثية يمينية ، إنها تنتهى نهاية مفتوحة تغرى المؤلف بأن يواصل الطريق ، فقد ألقى بنفسه فى أحضان الجبال نحو مستقبل مجهول ، لقد غطت الرواية فترة الأربعينيات فى تاريخ اليمن كما أوضح الدكتور المقالح ، والفترات التى تلت ذلك أكثر خصوبة وتعبيراً عن انطلاقة الجماهير ، (إنها تنتظر زيد مطيع دماج) ، فهو وحده فى تلك المرحلة ، الذى يستطيع أن يجسد روائياً تاريخ اليمن ، إن الثلاثية اليمنية قد بدأت بهذه الرواية ، فانتظرها معى إن شاء الله .



الفصل الثانى

الرواية العربية وأشكال الحداثة

في مدينة شيكاغو اختفت أختان بعد أن ذهبتا معاً إلى السينما ، وكثرت الأقاويل حول مصيرهما ، ثم ظهرتا مقتولين في إحدى الغابات .

كان من الممكن أن تنتهى الحادثة عند هذا الحد الذى يثير ضجة لفترة من الوقت ، ثم تهدأ الأمور ، ولكن فى أمريكا يختلف الأمر ، فقد اهتمت الصحافة وأجهزة التلفزيون بذلك الموضوع . وتقدم شاب يعترف بجريمة قتلهما ، ويذكر أنه صحبهما ومعه صديق إلى الفنادق المنعزلة ، وهناك عاشوا عيشة الأزواج ، ثم قتلهما وألقى بجثتيهما فى الغابة ، وتنكر الأم ذلك ، ولكن الشاب يدلى بتفصيلات ، ويفيض ويفيض ، والصحافة مشغولة بذلك ، والأمريكى يشترى الصحيفة ، ويتابع بشغف الاعترافات ، والتليفزيون يرضى فضول الناس ، ويعقد اللقاءات والندوات ، لقاءات مسلسلة مع أم الفتاتين ، ولقاءات مسلسلة مع أم القاتل ، ثم يعقد حواراً ومواجهة بينهما ، والرأى العام يتابع ويبذل الأموال عن طيب خاطر ، وتصدر المحكمة أمرها بإطلاق سراح الشاب فى النهاية .

ولا تنتهى القصة عند هذا الحد أيضا ، فقد عقد الشاب مؤتمرا صحفيا بعد إطلاق سراحه ، وأعلن أنه لم يقتل الفتاتين ، وأنه اعترف تحت تهديد البوليس ، فتسلطت عليه أجهـزة الإعلام من جديد ، ووقع تحت الأضواء ، وأصبح بطلا مشهورا فى غمضة عين ، وعرض عليه العمل كمغن فى إحدى النوادى ، بأجر قدره عشرة ألاف دولار أسبوعيا ، ثم ذهب إلـى إحـدى الـولايات ، وهناك اغتصب فتاةً فـى الثانية عشـرة من عمرها .

ولا تنتهى القصة هنا أيضا ، فإن أم الفتاتين تعقد اللقاءات مع الصحافة والإذاعة والتليفزيون ، وتنهال عليها الأموال ، ويجزل لها فاعلو الخير العطاء ، وتصبح فى غمضة عين ثرية ويتحقق حلمها القديم ، فتشترى منزلا ، وتؤسسه بالأجهزة العصرية ولاتنسى أن تشترى عصفورتين ، تسميهما « بابز وباتى » وهما اسما الفتاتين ، لقد استعاضت عن بنتيها بالعصفورتين ، ووجدت فى ذلك سعادتها .

تلك القصة يقدمها الكاتب الأمريكى « فيليب روث » كصورة للمجتمع الأمريكى ، ويعلق على ذلك فى النهاية بأن الواقع الأمريكى «واقع غبى مريض مربك» .

ولا أحد يختلف حول هذه الصورة ، إن الفرد الأمريكى قد فقد أبعاده ، وأصبح ضحية الإعلام ، إنه إنسان ذو بعد واحد كما يصفه الفيلسوف الأمريكى « ماركيوز » ، فهو لا يستطيع أن يتجاوز واقعه ليفكر فيه ، لقد أفرغه المجتمع ، وحوله إلى جزء مادى منه ، لا يستطيع أن ينفصل عنه .

ولكن ما يختلفون حوله هو رد الفعل ، الذى تصوره الرواية الأمريكية ، إن « فيليب روث » أخذ يستعرض الشخصيات الروائية ـ وخاصة عند اليهود الأمريكان ـ فوجدها تحتقر العالم ومن ثم تبتعد عنه .

إن شخصيات « سالينجر » Salinger ، ينسون أنفسهم فى العقيدة ، ويرون فى التصوف خلاصا ، إن الواقع يدفعهم إلى الهروب منه ، وهم ينتهون إلى مصحة للأمراض العقلية ، أو ينتحرون .

أما اليهود فى روايات « برارد مالامود » Berrord Malamud فهم لا ينتمون إلى يهود أمريكا ، الذين يتميزون بالتفسح والحيرة ، ولكنهم يهود من صنع خياله يناضلون ، ويبحثون عن الممكن ، ويصيحون فى النهاية « كل الرجال يهود » . إن اليهود هنا يبدون متماسكين ، هم ليسوا صورة للواقع ، ولكنهم أمل يتشبث به المؤلف ، لكى يهرب من واقعه .

ويتحدث « روث » عن نوع من الأدب ينتشر بنوع خاص بين يهود أمريكا ، يسميه « الأدب التشنجى » ، ويراه إفرازا طبيعيا للواقع ، وتعبيرا عن الصلة العدائية بين الكاتب ومجتمعه ، إن الكاتب هنا يرفض واقعه ، ويؤكد ذاته بكل ما فيها من عزلة وخصوصية ، وقد لا تكون هذه الذات مهمة ولكنه على أى حال يقوم الكاتب بعملية « الإفراغ والتطهير » أو ما يسميه المؤلف عملية « Literary Onanism » .

ويلقى هذا التشنج بظلاله على روح التفاؤل الذى يبدو فى نهايات بعض الروايات ، إن البطل فى رواية لجولد « Gold » يصيح فى السطر الأخير « مزيدا ، مزيدا ، مزيدا » والبطل فى رواية لكيرتس هارنك « Curtis Harnack » يصيح فى النهاية أيضا « أنا أعتقد فى الله » . والبطل فى رواية لصول بيلو Saul Bellow يحتفل فى نهاية الرواية بعودة الدم والحياة .

إن « روث » يرى أن هذه الصيحات ، لا تعود إلى نعرة يهودية ، أو تعصب

سياسى ، أو شغب يصدر من أقلية ، بل هى توضح موقف الذات من المجتمع ، إن الذات تؤكد نفسها فتصيح بهيستيرية « أنا موجودة ، وأنا حقيقة ، بل وأنا جميلة » . إن هذه النهايات لا تصدر عن موقف ثابت للشخصية ، بل هى تعنى اختيارا بين الحياة أو العدم ، فيختار الحياة ، لكى يحس أنه يحيا ، مجرد حياة !

* * *

وإذا كان « روث » يتحدث عن الذات التى تتحدى مجتمعها ، وتريد أن تثبت ذاتها ، فإن « صول بيلو » يتحدث عن الذات التى قد انسحقت تحت وطأة هذا المجتمع ، ويبدأ بملاحظة تنبه إلى أن الذات الضائعة فى أوروبا ، وخاصة فى فرنسا عند أندريه جيد وسارتر وبيكيت وساروت ، متأثرة بالاتجاهات الجديدة فى عالم النفس والطبيعة والفلسفة ، بينما هى فى أمريكا تنطلق فى حرية لا تثقل نفسها بمثل هذه الاتجاهات ، ومن ثم بدت فظة عنيفة ، إن لورانس يصف قصص هيمنجواى بأنها بدائية فظة ، ويصف أندريه جيد أدب « داشيل هامت » بأنه يصدر عن روح بربرية .

ثم يضرب الأمثلة من واقع الرواية الأمريكية ، التى تكشف عن ضغط الحياة العامة على الذات ، وانجراف الفرد إلى هذا التيار ، الذى يميت عنده كل خصوصية ، لقد كتب جيمس جونز رواية تحت عنوان « الخط الأحمر الرفيع » The Thin Red Line ، بدا فيها البطل « مايف » شابا صغيرا تنقصه الخبرة ، ويثير هذا حفيظة الضابط « ويلش » ، فيلقنه الدروس التى تجعله يهجر براءته ، ويندرج فى سلك الآخرين ، ويتعلم « مايف » الدرس بسرعة فيهجر تلعثمه وطفولته ويصبح مثل الآخرين ، يقتل ويشرب ويتشاجر ، لقد أصبحت رسالة « ويلش » أن يعلم النوع البشرى كيف يقابل الحياة والموت وكل شئ ببرود ، ويدعو إلى أن نطرح ما يسميه « القيم الطفولية وأخلاق النساء » إن المعرفة الحقيقية هى المعرفة الفظيعة بكل ما فيها من ألم .

وروايات ج . ف . بورز G . F . Powers تتحدث عن ضياع الذات من وجهة نظر مسيحية ، لقد أصبح القساوسة عمليين ، يتحدثون عن النقود والسيارات والبنزين ، ويرممون المنازل ، ويصلحون السقوف والجدران ، ويتكلمون عن رعايا الكنيسة وكأنهم زبائن . أما أنصار الكنيسة فقد يبذلون لها الأموال ، ولكنهم ينطلقون مع المتعة والاستهلاك ، ويشترون العربات والقوارب . لقد أفسدت المادة الروح ، حتى إن الأب يوربان يبدو موقفه مضحكا ، لمجرد أنه أحس بالعقم والفراغ . لقد سخر منه المؤلف ،

وأصابه بخبطة فى رأسه من كرة الجولف ، جعلته عرضة لإغماءات متتالية .

لقد أصبحت الحياة الذاتية الخاصة موضوعا للسخرية ، وهجر الكتاب الأمريكيون طريقة الاستبطان ، وأصبحت طريقة « بروست » قديمة ، واذا كان « برتراندرسل » قد قال « إن الأنا هى مجرد أداة لغوية » ، فقد أخذ الكتاب الأمريكيون يسخرون من هذه الأنا . وحين كتب رايت موريس روايته « أين الطريق What a Way to Go » أخذ يسخر من رواية توماس مان « الموت فى البندقية Death in Vence » ، لأنها تتعمق ذوات أفرادها . إن الأساتذة الجامعيين فى رواية موريس يدفعون الموت بالسخرية ، ويحسون بأن يومهم قد انتهى ، فيتخذون من النكتة طريقا للدفاع .

ويقارن « صول » بين رواية توماس هذه ، وبين رواية نابوكوف المسماة « لوليتا » ، لكى يظهر تطور النظرة إلى الذات ، إن كلا العملين عن عجوز يتعذب برغباته الجنسية نحو الشابات . إن الذات أو البطل عند مان يستغرب هذه العواطف ، ويراها غير متوقعة وقد أدت به إلى المرض ، أما البطل فى « لوليتا » فهو ليس رجلا عظيما ، كما هو الحال عند مان ، إنه مواطن عادى يسخر من الحياة الداخلية ، ولا ينظر إلى عواطفه ولا إلى أى شئ آخر نظرة جادة ، وحين أقبل آخر ليقتله لم يهتم ، وأخذ ينظر إليه نظرة تصل إلى حد الاستهانة والعبثية .

لقد حاول الكتاب الأمريكيون أن يعرفوا ذواتهم ، أخذا بالمقولة الأرسطية « اعرف نفسك » ولكن أين هى الذات ، إنهم لا يجدونها حتى يحاولوا أن يعرفوها ، إن طريقة أرسطو تبدو الآن شيئا مضحكا ، لقد ضاعت الذات فى التوافه والاستهلاك ومسلسلات التليفزيون وأجهزة الإعلام ، لقد أصبحت الذات « ضحية تذبح على أعتاب المجتمع » . وهذا الموضوع « الذات كضحية » هو الذى ينعكس بصورة ملحة على الرواية المعاصرة .

* * *

ويأتى الشكل الفنى ـ كما ذكر الدكتور إيهاب حسن ـ فيتطابق مع هذا التشخيص للرواية الأمريكية . إن البطل قد فقد داخله ، ولا يتصف بشئ سوى أنه يوجد على السطح ، حيث يتقابل الداخل والخارج ، ويلتقى الوهم والواقع . ومن ثم فقدت اللغة قدرتها على الإيحاء بأشياء مستترة ، وأصبح كل شئ يتم عن طريق العين ، إنها كالكاميرا تسجل كل شئ .

ولكن علمنا وحتى الآن ـ والكلام لا يزال للدكتور إيهاب حسن ـ لا يحدد فقط بالظواهر الخارجية . إن سطح الأشياء ليس هو الشئ الوحيد فى مجال الثقافة ، وإن الظاهرة المحضة التى اعتمد عليها جريلية لا تستطيع وحدها أن تحدد مستقبل الرواية . إن أبطال الرواية المعاصرة لا يناضلون فقط مع العالم بل ويناضلون أيضا مع أنفسهم . حتى أبطال « سالينجر » و « بللو » ، الذين يبدون أكثر تنبها للبيئة الخارجية وخضوعا لقوانينها ـ يمتاحون من المنابع الداخلية ، إن هناك نماذج من السلوك تتخفى وراء الغلاف الخارجى ، والبطل يحاول أن يكتشف هذه النماذج . إنه غواص يكتشف الأسرار ، والغواص عادة يتحرك فى منطقة شبه مظلمة ، وحدود الأشياء أمامه خفية ، وتختلط بالتخيلات الغريبة التى تراها العين . ومن ثم يفتقد المقاييس المحددة ، ويفتقد الأساس الذى يميز بين الخيال والواقع ، وهو الأساس الذى كانت تحرص عليه الرواية التقليدية ، وتأتى الرواية منكمشة فى شكلها ، فهى تدور فى زمن حاضر غامض ، أو فى زمن ماض يخلو من تاريخ محدد ، وتعتمد على شخصيات غريبة . وأفكار مطمورة ، وأحداث رمزية ، وسلوك غامض . وكل هذا يتم كبديل للصراع بين الأحلام الداخلية والحقائق العامة ، ذلك الصراع الذى كانت تحرص عليه الرواية التقليدية .

إن الحديث عن الشكل الفنى فى الرواية الأمريكية أمر معقد ومربك ، فنحن أساسا أمام حضارة معقدة ، تعيش فيها المتناقضات جنبا إلى جنب . وإن المرء ليحس فعلا بالفخر ـ كقارئ عربى ـ وهو يرى كاتبا مصريا ، وهو الدكتور إيهاب حسن ، تشير إليه المراجع الأمريكية على مختلف اتجاهاتها ، كمصدر ثقة فى مجال الرواية الأمريكية ، وسواء كانت هذه المراجع توافقه أو تخالفه ، فنحن أساسا أمام مؤلفات تتعامل مع أحدث الاتجاهات الجديدة ، أو ما يسميها إيهاب مرة « Postmodernism » ومرة أخرى « Paracriticism » .

إن إيهاب حسن يشير إلى نقاط خمس ، تحدد الملامح الرئيسية للعالم وللبطل فى الرواية المعاصرة ، ثم انعكاس ذلك على الشكل الروائى .

١ ـ أصبحت الصدفة هى التى تحكم الأفعال الإنسانية . والبطل يدرك ذلك ، ويدرك أيضا أن الحياة هى صورة أخرى للاضطراب والعبث . إن الجدال حول النية والفعل ، أو الحلم والواقع ، هو جدال مضحك ومضجر . إن الشكل حينئذ يصبح صورة مطابقة لهذا الاضطراب ، فهو يحتوى على أحداث مجانية ، وإقحامات شيطانية ،

وبواعث استحواذية ، إنه مشبع بالغباء الإنسانى ـ ذلك الغباء المتأصل ـ حين يواجه اختباره . إن الرواية باختصار تتحول كلها إلى رمز ، يرمز إلى اللاسببية . وإن التوتر يتزايد بين الشكل الروائى ، وبين الاضطرابات التى تحدث فى النفس المعاصرة ، تلك الاضطرابات التى استطاع علم النفس التحليلى أن يضعها أمام الوعى الإنسانى .

٢ ـ لا توجد هناك معايير عاطفية ، ولا أهداف يسعى نحوها البطل . إن فكرة « الحقائق الخالدة » ، قد أصبحت مرفوضة ، أو يذكرها الكاتب من باب التقليد الساخر . ومن ثم تصبح الشجاعة هى الفضيلة الأولى ، لأنها حينئذ هى الصفة الوحيدة فى عالم يكتفى بذاته « Self Sufficiency » إنها الصفة التى تؤكد الوجود الإنسانى فى عالم يخلو من المعنى ، فالبطل كما يقال يواجه « اللاشيئية » ، لقد سقط عنه كل شئ ، موروثاته ومستقبله وممتلكاته وعقائده ، ولم يعد هناك شئ سوى وجوده ككائن بسيط لا يملك فى ظل تلك الظروف سوى شجاعته . ومن ثم فان الشكل يسعى إلى الاكتفاء بنفسه ، وإلى خلق عالم له أهدافه ومبرراته الخاصة ، التى تختلف عن الأهداف الخارجية ، إن الشكل يكتفى بانعكاساته الذاتية ، التى تسخر من المطلقات وعن طريق تقليدها بطريقة تهكمية ، سواء كانت تلك المطلقات سلوكا أو طموحا ، أو كانت مطلقات اجتماعية أو عقائدية ، إن الرواية حينئذ كرمز لا ترمز فقط إلى الفوضى ، بل هى أيضا رمز لعالم مختزل فى داخلها ، إنها تخلق معانيها وعالمها عن طريق الرجوع إلى الأحلام المستقلة ، وإلى الحقائق الاعتباطية ، والتى تتم داخلها ، ومن ثم تتميز الرواية بكثير من العنف الساخن ، الذى يبلغ ذروته فى مواقف بدائية ، أو مواقف متطرفة .

٣ ـ إن البطل دائما على خصام مع بيئته ، وعلى خصام مع نفسه أيضا . إنه يصدر من موقف المعارضة . قد يعارض نفسه مباشرة وهو البطل الضحية ، أو يتعارض مع واقعه وهو البطل المتمرد ، وسواء كان ضحية أو متمرداً فانه يظل مغترباً وغير متلائم ، ومن ثم تسيطر على الرواية من جديد مشاعر العنف والغضب ، وتبدو منفصلة متقطعة ، يدور فيها الصراع الدرامى بلا رحمة ، وتفترس الشخصيات إحداها الأخرى . والزمن نفسه يكون فى حالة تآكل ، إن وظيفته أن يؤدى إلى السقوط والهزيمة . والضرورة لا تحدد فى العالم الخارجى كما هو الحال فى الرواية الطبيعية Naturalism ، إنها تأتى من الداخل ، كعامل قهرى لا هدف له ، ويحوى عناصر هدامة ذاتيا ، إن الرواية يأكل بعضها الآخر .

٤ ـ الدوافع الإنسانية فى الرواية المعاصرة دائما تكون مختلطة ، ويسودها التهكم والتناقض ، وهذا ينعكس على بطل الرواية ، الذى تتداخل عنده خطوط الخير والشر . فلا يوجد البطل الشرير دائماً ، ولا البطل الخير دائماً ، والموضوع الذى يثير تعاطفنا قد يكون هو الموضوع نفسه الذى يثير تقززنا . ويأتى الشكل صورة مطابقة لهذا الغموض ، ويخلق مستويات متضاربة من المعانى ، وتفاعلا معقدا بين وجهات النظر المختلفة .

٥ ـ ولا يملك البطل موهبة المعرفة الكاملة ، فى عالم يسيطر عليه الخطأ . وقد يكون فاعلا أو مفعولا فإن إدراكه يظل محدداً أو نسبيا . ومن ثم يظهر داخل الشكل الأدبى ، وكأنه طفل يتلقى السخرية والتهكم ، إنه يصبح عرضة للادعاءات المتضاربة ، إن الشكل يبعثر الأفكار ويمزق الحقيقة كشئ كامل . إنه يسخر من فكرة نشدان الإنسان للكمال ، وينظر شذرا أو باكيا وفى تكشيرة هادئة ، نحو الإنسان لأن يسقط ، بينما هو يتشبث بكبريائه . إن التكشيرة فى حد ذاتها هى مقياس للوجود الإنسانى .

وبعد .. فماذا عن المستقبل ؟ لا أحد يعرف . لقد ذكر فيليب روث فى مقالته السابقة ، أن النهاية المتفائلة فى الروايات الأمريكية لا تصدر عن موقف ثابت ، أدرك غايته فارتاح ، هى متفائلة لأن القضية قضية حياة أو موت ، وهو قد اختار الحياة لمجرد أنها حياة فحسب ، أما مع من وكيف فتلك قضية أخرى ، ولايملك الكاتب من الصبر ما يستطيع أن يتحاور به مع تلك القضية ، إن الواقع قاس يدفعه إلى أن يتشبث بعالم خيالى ، ويدور حول نفسه ، لكى يراها ثابتة فى عالم غير ثابت .

أما سول بيلو فيتساءل فى مقالته السابقة عن المستقبل ، إنه لا يثير الإهتمام ، إن الكاتب الأمريكى تحدث عن الواقع المربك ، أما ما بعد ذلك فلا يزال السؤال مطروحا ؟

لا أحد فى ظنى يود أن يعرف المستقبل ، إن من يغرق فى اللحظة الآنية لا يتطلع إلى ما بعدها . إن المستقبل بالنسبة له قيمة آنية ، وهو مشغول بقيمة الشيك المنصرفة فوراً ، كما تقول البراجماتية .

الرواية العربية فى أكسفورد

ـ ١ ـ

تتكون الآن فى أكسفورد مدرسة سيكون لها تأثير كبير على تاريخ الأدب العربى ، رأس هذه المدرسة هو الصديق الدكتور مصطفى بدوى ، فمن خـلال رئاستـه لتحـرير « مجلة الأدب العربى » Journal of Arabic Literature . وهى كبرى المجلات الأوروبية التى تهتـم بالأدب العربى ، ومن خلال إشرافه على طلبة الدراسات العليا بجامعة أكسفورد ، مصريين وعربا وأجانب . ومن خلال الندوات التى يقيمها بمركز دراسات الشرق الأوسط ، ومركز الدراسات الشرقية ، وكلاهما بأكسفورد ، وقد أتيح لى أن أشاهد بعضها ، من خلال كل ذلك تتحرك هذه المدرسة فى ثبات .

وقد نالت الرواية المصرية اهتماما كبيرا من هذه المدرسة ، بحيث لا نستطيع فى مقالة قصيرة أن نتحدث عن الدراسات التى نشرت فى « مجلة الأدب العربى » ، ولا عن الرسائل الجامعية التى أنجزت فى هذا المضمار ، ولا عن المقدمات التى كتبها الدكتور بدوى لمؤلفات تلاميذه . وإنما نكتفى هنا بعرض أحدث رسالة جامعية ، ظهرت فى مكتبات لندن سنة ١٩٨٣ ، تحت عنوان « الشكل والجوانب الفنية فى الرواية المصرية من سنة ١٩١٢ إلى سنة ١٩٧١ » .

Form and Technique in the Egyption Novel , 1912 - 1971 .

ـ ٢ ـ

وقد كتب هذه الدراسة الدكتور على جاد ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور مصطفى بدوى . واختار لها فترة زمنية طويلة ، تغطى تاريخ الرواية كله ، منذ نشأتها وحتى سنة ١٩٧١ . ومن ثم جاءت الرسالة فى أربعة فصول ، عدا المقدمة والخاتمة :

١ ـ الفصل الأول يتناول الفترة منذ نشأة الرواية وحتى قيام الحرب العالمية الثانية .

٢ ـ الفصل الثانى عن الفترة منذ الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة سنة ١٩٥٢ .

٣ ـ الفصل الثالث عن الروايات التى ظهرت فى السنوات الأولى لثورة سنة ١٩٥٢ .

٤ ـ أما الفصل الرابع فهو يشمل أواخر الخمسينيات وحتى أوائل السبعينيات .

-٣-

وواضح أن المؤلف اختار المنهج الذى يدرس الظاهرة الأدبية ، خلال تطورها من فترة زمنية إلى أخرى . وهو منهج له ما يبرره حين يود الكاتب أن يقدم ـ وخاصة لقارئ أجنبى ـ صورة شاملة لتطور جنس أدبى . ولكن فى الوقت نفسه فإن هذا المنهج هو المسئول عن كل ما أراه فى هذه الرسالة من « عدم الكمال » ، فقد أخضع المؤلف موضوعه إلى تقسيمات زمنية صارمه ، تسئ إلى الظاهرة الأدبية التى تتطور ببطء ، إنها تنمو من خلال القديم ، وتتعايش معه ، ثم تتشكل ، ثم تصبح قديما . ولا يتم ذلك دفعة واحدة ، خلال فترات محددة .

حقا ، تنبه المؤلف (ص٢٦١) إلى أن المرحلة الأولى من تاريخ الرواية المصرية قد ركزت على الظواهر الوطنية والثقافية ، وأن المرحلتين الثانية والثالثة قد ركزتا على الظواهر السياسية والاجتماعية ، وأن المرحلة الرابعة قد ركزت على المسائل الإنسانية . ولكن هذا كان مجرد ملاحظة ذكية وعارضة ، ولم تكن منطلقا للدراسة يتبع المؤلف من خلالها تطور ظاهرة ما ، حتى اكتسبت وجودها الفنى ، وفى هذا المجال لن يكون المعيار هو عمر الكاتب ، أو تاريخ نشر العمل الأدبى ، ولكنه سيكون « الإضافة الفنية » ، فإن كاتبا من الجيل الأول قد يعتبر بالمقاييس الفنية متقدما ، فى الوقت الذى يعتبر فيه كاتب من الجيل الرابع متخلفا بحسب تلك المقاييس .

وهذا المنهج التاريخى هو المسئول عن طول الرسالة (٤٤٦ صفحة) ، لأن فترة الدراسة طويلة فى حد ذاتها . تقارب ستين عاما ، هى العمر الفعلى لتاريخ الرواية المصرية ، وقد ترتب على ذلك أن المؤلف عامل بعض الفصول بسرعة ، يقتطف فيها القليل من الكتب ، وتغيب عنه العشرات ، مما يجعل الأحكام لا تتبنى على استقراء تام ، ومن ثم لا يستطيع القارئ أن يقاوم شعورا بعدم الاقتناع .

-٤-

وقد خصص المؤلف الفصل الأول للحديث عن الرواية المصرية منذ نشأتها وحتى قيام الحرب العالمية ، وتحدث فيه عن النقاط الآتية :

١ ـ الرواية كشكل أدبى يستوحى الواقع (من ص ٢٦ إلى ص ٤٢) ، واستشهد بأعمال هيكل ، عيسى عبيد ، طه حسين ، محمود تيمور ، محمود طاهر لاشين ، توفيق الحكيم .

٢ ـ الرواية كحديث عن الذات والمثاليات والأفكار (٤٢ ـ ٥٦) وأعاد الحديث عن هيكل ، طه حسين ، المازنى ، توفيق الحكيم .

٣ ـ البعد الثقافى فى روايات هيكل ، طه حسين (٥٦ ـ ٥٨) .

٤ ـ الحب الرومانسى والحب الحسى (٥٨ ـ ٨١) وفى الحب الرومانسى تحدث عن زينب ، دعاء الكروان ، حواء بلا آدم ، نداء المجهول ، وفى الحب الحسى تحدث عن الرباط المقدس ، سلوى فى مهب الريح .

٥ ـ التحليل النفسى (٨١ ـ ٨٥) وتحدث فيه عن رجب أفندى ، أديب .

٦ ـ الكوميديا والسخرية (٦٥ ـ ٩٧) وتحدث فيه عن إبراهيم الكاتب ، عود على بدء ، عودة الروح ، يوميات نائب ، كليوباتره فى خان الخليلى .

٧ ـ الجوانب الروحية (٩٧ ـ ١٠٥) وتحدث فيه عن نداء المجهول ، قنديل أم هاشم .

٨ ـ الجوانب الفنية (١٠٥ ـ ١٢٣) وتحدث عن زينب ، ثريا ، دعاء الكروان ، شجرة البؤس ، كليوباتره فى خان الخليلى ، إبراهيم الكاتب ، حواء بلا آدم .

٩ ـ أسلوب الكتاب الأوائل (١٢٣ ـ ١٣١) وتحدث عن أسلوب طه حسين ، ومعجمية محمود تيمور ، ونثر المازنى ، وأسلوب يحى حقى .

١٠ ـ ثم أنهى هذا الفصل بخاتمة (١٣١ ـ ١٣٢) ألقى فيها نظرة عامة على منجزات جيل الرواد ، فقد أخذت اللغة العربية تلين على أيديهم ، وتتخلص من الدوران حول نفسها ، وتتجه نحو الحياة ، واستطاعوا أن يتملكوا الكثير من تقاليد الرواية ، كالانتقالات الزمنية Time Shift فى دعاء الكروان ، واستخدام الرمز والصورة فى أعمال محمود تيمور . ولكن الرواد فى الوقت نفسه لم يتخلصوا من ضعف العقدة ، أو ضعف الباعث ، أو ضعف تطور الشخصية ونمو الحدث ، أو ضعف التحليل والتخطيط ، أو عدم وضوح هدف الكاتب .

إن المؤلف قد حشد فى هذا الفصل كماً هائلاً من المعلومات ، دون أن يخضعه لفكرة رئيسية ، تنتقى المعلومات ، وتسيرها نحو هدف واحد ، فمن حديث عن

الاتجاهات الواقعية ، إلى حديث عن الاتجاهات الذاتية ، أو التحليل النفسى ، أو الحب الرومانسى ، أو الحب الحسى ، أو الاتجاهات الساخرة ، أو الجوانب الفنية ، أو أسلوب الكتاب . وقد امتد هذا الفصل من ص(٢٥) وحتى ص(١٤٧) ، وأعاد فيه الكاتب الكثير من الأفكار ، التى تعرض لها الباحثون من قبله ، وخاصة الدكتور محمود حامد شوكت فى أطروحته ، التى قدمها لجامعة القاهرة سنة ١٩٥٢ ، تحت عنوان « الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث » . وكذلك أطروحة الدكتور عبد المحسن بدر سنة ١٩٦٢ ، تحت عنوان « تطور الرواية العربية الحديثة » .

ـ ٥ ـ

أما الفصل الثانى فهو عن الفترة من قيام الحرب العالمية الثانية ، وحتى ثورة ١٩٥٢ ، وقد حوى النقاط الآتية :

١ ـ التكنيك والمحتوى فى روايات نجيب محفوظ ، عادل كامل ، لويس عوض (١٥١ ـ ١٩٣) .

٢ ـ محمد عبد الحليم عبد الله فى رواياته التى كتبها فى الأربعينيات والخمسينيات ، والتى تميل إلى الرومانسية (١٩٣ ـ ٢٠٢) .

٣ ـ ثم أنهى هذا الفصل بخاتمة (٢٠٢ ـ ٢٠٣) ذكر فيها أن الواقعية الحقيقية قد بدأت فى تلك الفترة ، حقا كانت هناك واقعية عن لاشين مثلا فى المرحلة السابقة ، ولكنها كانت تضيع وسط التهويمات الخيالية . ولا يعنى بالواقعية هنا رسم الشخصيات المحلية ، أو تصوير الأماكن الشعبية ، ولكنه يعنى تلك الواقعية التى تربط بين الشخصيات وظروفها السياسية والاجتماعية .

وقد أخذت النظرة فى تلك الفترة تتسع ، فافتتاح الجامعة الجديدة ، وانتشار التعليم والثقافة ، ونشر الكتب حول الفلسفة وغيرها ، جعل الروائيين المصريين ينظرون إلى بلادهم كجزء فى الخارطة العالمية ، ثم إنّ الشباب المثقف قد أخذ يتكلم لغة مشتركة ، ومن ثم بدأت وحدة الفكر تساعد على تكوين رأى عام مشترك .

أما التكنيك فى تلك الفترة فلم يشاهد إنجازا جذريا ملحوظا ، وإن كان عادل كامل قد أخذ يتوسع فى فكرة التعاقب الزمنى Time Sequence أكثر مما فعل طه حسين فى دعاء الكروان ، ولويس عوض استخدم وسيلة الوعى ، ولجـأ إلـى اللغة الشعرية

المكثفة . أما نجيب محفوظ فقد ظل فى تلك المرحلة مخلصا للرواية التقليدية ، ومرتبطا بالواقع .

وقد سبقت المؤلف رسائل تعرضت لهذه الفترة بتفصيل ، من أهمها رسالة الدكتور حمدى سكوت ، التى قدمها إلى جامعة كامبردج سنة ١٩٦٥ ، تحت عنوان « الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية ، من سنة ١٩١٣ إلى سنة ١٩٥٢ » The Egyption Novel and its main Trends from 1913 To 1952 وكذلك رسالة الدكتور هيلارى كلباتريك Hilary Kilpatrick التى قدمتها إلى جامعة أكسفورد (نشرت سنة ١٩٧٤) تحت عنوان « الرواية المصرية الحديثة : دراسة اجتماعية نقدية » The Modern Egyption Novel , Astudy in Social Criticism . ومن ثم يبدو هذا الفصل أمام تلك الرسائل وكأنه يطرق رءوس موضوعات ، إنه يتناول فترة زمنية تزيد على اثنى عشر عاما ، فى صفحات لا تزيد على خمس وستين صفحة ، ومن ثم يتجاهل المؤلف الكثير من الأسماء ، ليركز على قلة من الكتاب ، هم بالتحديد نجيب محفوظ ، عادل كامل ، لويس عوض ، محمد عبد الحليم عبد الله .

ـ ٦ ـ

أما الفصل الثالث فقد كان عن الرواية المصرية فى السنوات الأولى لثورة ١٩٥٢ ، وهو يركز هنا بنوع خاص على الجانب الشعبى للثورة ، وهو لا يعنى بذلك أن الثورة تعتمد فى تسيير أمورها على سلطة الشعب ، أو أنها تثق فى قدرات الشعب وحكمته فى اتخاذ القرار ، ولكن يعنى أن الثورة استنفرت عواطف الناس ، واستغلت معاناتهم الطويلة تحت الظلم ، لكى تجعلهم يؤيدونها ويسيرون وراءها ، وقد انعكس ذلك بطريقة مباشرة على بعض الروايات ، مثل « الأرض » للشرقاوى ، و « قصة حب » ليوسف إدريس ، « والمعركة » لأمين ريان .

وقد احتوى هذا الفصل على الموضوعات التالية :

١ ـ عبد الحميد جودة السحار فى « الشارع الجديد » .

٢ ـ محمد فريد أبو حديد فى « أزهار الشوك » و « أنا الشعب » .

٣ ـ عبد الرحمن الشرقاوى فى « الأرض » .

٤ ـ يحى حقى فى « صح النوم »

٥ ـ يوسف إدريس فى « قصة حب » .

٦ ـ أمين ريان فى « المعركة » .

٧ ـ محمود تيمور فى « إلى اللقاء أيها الحب » .

٨ ـ روايات ثروت أباظة .

والمؤلف لا يبدى اهتماما كبيرا بتلك الفترة ، ولا يتحدث عن إنجازاتها الفنية ، لأنها فى ظنه لم تشاهد تطورا ملحوظا فى الجوانب الفنية ، وهو يعالج هذه الأسماء الكثيرة فى صفحات لا تزيد على اثنتين وأربعين صفحة ، ومن ثم اكتفى بعمل واحد لكل كاتب من هؤلاء الكتاب .

ـ ٧ ـ

أما الفصل الرابع والأخير ، فقد كان عن الرواية المصرية منذ أواخر الستينيات ، وحتى نهاية فترة البحث (١٩٧١) ، وقد استهله بتمهيد تحدث فيه عن التأميم ، وتمصير البنوك ، وقوانين الاشتراكية ، ومصادرة الأموال الأجنبية . وغير ذلك من تغييرات اجتماعية ، تمت دفعة واحدة ، وانعكس ذلك على رؤية الرواية المصرية ، فابتعدت عن المشكلات الاجتماعية والسياسية المحددة ، لتقع فى المسائل الكونية الغامضة .

وقد قسم المؤلف هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام : ـ

١ ـ ما قبل الحداثة . Pre - Modernism

٢ ـ الحداثة . Modernism

٣ ظواهر أخرى .

وهو يعنى بفترة ما قبل الحداثة تلك الروايات ذات الطابع التقليدى ، والتى نجد صورة واضحة لها عند الرواد ، وقد تحدث المؤلف فى هذا القسم عن : ـ

١ ـ العالمية والإنسانية والسمو فى الروايات الأخيرة الثلاث ، التى كتبها محمد عبد الحليم عبد الله (٢٦٢ ـ ٢٦٨) .

٢ ـ الإحساس بالذنب والأنا فى روايات يوسف إدريس (٢٦٨ ـ ٢٧٤) .

٣ ـ الإحساس بالذنب والأنا فى روايتى فتحى غانم (٢٧٤ ـ ٢٨٠) .

٤ ـ الوهم والغموض واللاشعور فى روايات شوقى عبد الحكيم (٢٨٠ ـ ٢٨٤) .

٥ ـ التركيز والتكثيف عند محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس (٢٨٤ ـ ٢٨٨) .

٦ ـ القدرة على التحليل عند يوسف إدريس (٢٢٨ ـ ٢٨٩) .

٧ ـ الإثارة والتشويق عند فتحى غانم (٢٨٩ ـ ٢٩٣) .

٨ ـ الجوانب الفنية عند شوقى عبد الحكيم (٢٩٣ ـ ٢٩٥) .

أما عنوان « الظواهر الأُخر » فهو عام ، تحدث فيه عن :ـ

١ ـ الرومانسية فى رواية « الرجل والطريق » لسعد مكاوى (٣٦٧ ـ ٣٧٧) .

٢ ـ الرومانسية عند سمير ندا « الشفق » ، وعند نعيم عطية (المرآة والمصباح) (٢٧٧ ـ ٣٨٢) .

٣ ـ نقد السلطة السياسية والاقتصادية ، عند صنع الله إبراهيم ، نعيم عطية ، سمير ندا ، عبد الرحمن الشرقاوى (٣٨٢ ـ ٣٨٤) .

ويبقى بعد ذلك أعظم مافى هذا الكتاب ، وهو الجزء الذى كتبه المؤلف تحت عنوان « الحداثة » وقد امتد من ص (٢٩٥) إلى ص (٣٦٧) ، وهو يعنى بالحداثة تلك المذاهب ، التى جدت بعد الحرب العالمية ، وأصبحت شائعة ـ وخاصة فى فرنسا ـ منذ الثلاثينيات ، وتمثلت بنوع خاص فى الوجودية والعبثية والثورية ، وصحبتها وسائل فنية جديدة مثل « وجهات النظر المتعددة « point of view و« تـعاقب الأزمـنة « Time Sequence و« الغموض «Obscurity ، و« تفسخ الشخصية والزمن « didinte gration ، « تنوع الأسلوب القصصى فى العمل الواحد « Variation of the norrative method .
وقد تحدث فى هذا القسم عن :ـ

١ ـ الوجودية والعبث والثورة فى الرواية المصرية (٢٩٥ ـ ٢٩٦) .

٢ ـ الموضوعات العبثية والوجودية فى روايات نجيب محفوظ (٢٩٦ ـ ٢٩٧) .

٣ ـ العبث والثورة فى أدب صنع الله إبراهيم (٢٩٧ ـ ٣٠٤) .

٤ ـ العبث فى رواية محمود دياب « ظلال فى الجانب الآخر» (٣٠٤ ـ ٣٠٧) .

٥ ـ فتحى غانم واستخدام تكنيك « وجهات النظر المتعددة » (٣٠٧ ـ ٣١٠) .

٦ ـ استخدام تكنيك « وجهات النظر المتعددة » فى رواية « الظلال » لمحمود دياب (٣١٠ ـ ٣١١) .

٧ ـ الزمن عند فتحى غانم (٣١١ ـ ٣١٥) .

٨ ـ استخدام تكنيك « وجهات النظر المتعددة » ، وتكنيك « تعاقب الترتيب » فى رواية « الشفق » لسمير أحمد ندا (٣١٥ ـ ٣٢٥) .

٩ ـ الصعوبات (٣٢٥ ـ ٣٥٢) وهو يعنى بذلك الصعوبة التى يجدها القارئ للرواية الحديثة ، التى لا تسلم نفسها لأول وهلة ، ويرى أن ذلك صدى لصعوبة الأدب الحديث فى العالم العربى ، الذى يميل إلى التعقيد والغموض ، ومن ثم يتحدث هنا عن الغموض والتعقيد فى روايات كل من فتحى غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وشوقى عبد الحكيم ، وسمير ندا ، ونعيم عطية ، وعزت الأمير .

١٠ ـ تنوع الأسلوب القصصى (٣٥٢ ـ ٣٥٣) عند فتحى غانم فى روايته « تلك الأيام » ، وعند عزت الأمير فى روايته « رغبة سرية » . ففتحى غانم ينقل الينا أحداث روايته من خلال وجهة نظر المؤلف الشاملة ، ولكنه فى الفصل ينقله إلينا من خلال الشخصية ودون تدخل من المؤلف ، من خلال ذكريات زينب وهى جالسة على شرفة فندق بأسوان ، تقضى مع زوجها شهر العسل ، وحين تترك الفندق وتلحق بزوجها ، فان ما يدور بعد ذلك بينهما تذكره الرواية من خلال المؤلف ، أما الفصل / ٦ فيقدم إلينا بطريقة مختلفة ، إنه عبارة عن « ريبورتاج » تجربة صحفية عن زينب وزوجها ، بمناسبة الاحتفال بعيد زواجهما ، أما الفصل / ٩ فهو يتكون من مسودة مقالة ، كتبها دارس من جامعة السربون ، اسمه « سليم عبيد » ، يحلل فيها المكونات التى أثرت على حياته الأولى ، وتتضمن مقتطفات بأسلوب قصصى عن طفولته ، وتأملات عن الحياة فى قرية مصرية . أما الفصل / ١٥ فهو يتشكل من اليوميات الخاصة التى كتبها سليم ، والتى تقرؤها زوجته خلسة ، وتنقطع القراءة مرتين ، حين تقوم الزوجة لترد على مكالمة تليفونية

من عشيقها ، الذى تناقش معه مرامى هذه اليوميات . وهكذا تتنوع طرق العرض هنا ، بطريقة تدمج القارئ فى عملية الخلق .

١١ ـ جوانب الضعف فى التجربة الجديدة (٣٥٣ ـ ٣٥٩) كما يراها فى روايات : ـ الجبل ، تلك الأيام ، دم ابن يعقوب ، الشفق ، المرآة والمصباح .

١٢ ـ استعراض المعلومات الأدبية والثقافية ، وظهور أثر القراءة دون امتصاص ذلك فى البنية الفنية ، ويضرب المثال على ذلك برواية « المرآة والمصباح » و « رغبة سرية » ، (٣٥٩ ـ ٣٦٧) .

ـ٨ـ

إن ما كتبه المؤلف تحت عنوان « الحداثة » ، إضافة حقيقية لمسيرة الرواية المصرية ، هو يملك قدرا لافتا للنظر من الحس النقدى ، الذى يتنبه للجديد ، ويستطيع أن يبرز جوانبه الفنية ، دون أن يغرق فى معلومات جانبيه ، أو نظريات جافة .

وقد ركز المؤلف على الجوانب الفنية فى دراسته . إنه يذكر بدءا من العنوان أن رسالته حول « الشكل والجوانب الفنية فى الرواية المصرية » . وهو يذكر أنه سيختار لدراسته تلك الأعمال ، التى تصل إلى حد من الفن ، يجعلها جديرة بأن تنسب إلى الفن الروائى ، أو على حد وصفه تلك الأعمال ذات المكانه الأدبية Literary merit ، وهو، وصف يصر على إضافته إلى عنوان كل فصل من فصول الرسالة . ومن هنا لا تخلو فضول تلك الدراسة من قسم يعقده للجوانب الفنية ، وكان حساسا لهذه الجوانب ، ويستخدم مصطلحات أدبية تناسب العمل الفنى ، ففى الفصلين الأول والثانى يستخدم المصطلحات التقليدية فى الكشف عن العقدة ، والتصوير للشخصية ، والتحليل ، وأسلوب الكتاب ، وغير ذلك من مصطلحات تناسب بنية العمل التقليدى ، ولكنه فى الفصل الرابع يستخدم مصطلحات تجريبية ، تتناسب والأعمال الجديدة ، كاختلاط الزمن ، وتفسخ الشخصية ، ووجهات النظر المتعددة ، وتنوع الأسلوب القصصى . حقا ، هو لم يتحدث عن الجوانب الفنية فى الفصل الثالث ، ولكن كان ذلك عن عمد ، فإن الرواية المصرية فى بداية الثورة كانت مشغولة بقضايا الالتزام ومخاطبة الجماهير ، ومن ثم لم تكتسب ـ كما ذكر المؤلف ـ إنجازات فنية ، تستحق أن نفرد لها مكانا خاصا ، وإن كان المؤلف قد تدارك ذلك خلال تحليله للأعمال الفنية .

وقد نال الجزء الخاص بالحداثة ، نصيبه الملحوظ فى الكشف عن الجوانب الفنية ، لأن المؤلف ليس دارسا أكاديميا فحسب ، بل هو يملك من الحس النقدى ، والحساسية نحو الجديد ، ما يضفى على دراساته الأكاديمية قدرا من الحياة ، يتناسب والدراسات التى تـدور حـول الأدب والفن . إن ما كتبه حول رواية « الشفق » لسمير ندا (من ص ٣١٥ إلى ص ٣٢٥) ، يعتبر مثلا تطبيقيا لتحليل مثل هذا النوع من الروايات التجريبية . وقد تعمد المؤلف ـ كما ذكر ـ أن يطيل الحديث عن هذه الرواية ، لأنها أدخل فى الجانب التجريبى ، ولأنه يريد أن يقدم مثلا نقديا ، يفسر مثل تلك الأعمال التى تميل بطبيعتها إلى الغموض وتستخدم وسائل جديدة ، وكم كنت أود أن يسمح الوقت لعرض هذا المثال ، الذى ينبغى أن يطلع عليه كل من الأدباء والنقاد ، حتى يتعودوا على لغة جديدة ، فى محاكمة الأعمال التجريبية ، وألا نثقلها بمصطلحات قديمة ، تقصر عن أن تستجيب لطبيعة هذه الأعمال .

لو أن المؤلف قصر رسالته على هذا القسم ، الذى يتعرض للأعمال الحديثة ، لأراح نفسه من التعرض لفترات تاريخية ، درسها من قبله أكاديميون ، أمثال ، د . شوكت ، د . عبد المحسن بدر ، د . سكوت ، د . كيلبا تريك ، د . سوميخ Samsson Somekh . وبهذا لا يكون عرضة للوقوع فى قضايا متكررة ، ولأمكنه ـ فى الوقت نفسه ـ أن يوجه طاقته للكشف عن جوانب تلك الفترة ، وألا تغيب عنه الكثير من الأسماء ، التى ساهمت فى مسيرة الرواية المصرية، إن الأسماء التى أسقطها أكثر دلالة فـى بابها ، من الأسماء التى ذكرها ، إنه أسقط أسماء مثل يحـى الطاهر ، ومجيد طوبيا ، وعبده جبير ، ومحمد مستجاب ، وأحمد الشيخ ، ومحمد البساطى ، وجمال الغيطانى ، وغيرهم ممن يعبرون عن الإنجازات الجديدة . ومثل هذه الأسماء لا يستطيع أن يدرسها ، إلا مثل هذا المؤلف ، الذى يملك طاقة أكاديمية وحسا نقديا ، لو أن دارسا أكاديميا تعرض لمثل هذه الأسماء لربما أساء فهمها وعوق مسيرتها ، ولو أن ناقدا خفيفاً درسها لأعطاها أقل مما تستحق . ولكن مؤلفا مثل الدكتور على جاد ، يستطيع أن يقدم للقارئ العربى منهجا جـديدا ، فـى دراسة الأعمال التجريبية يجمـع بين النظرية والذوق .

ميرامار ووجهات النظر

ـ ١ ـ

تنقلت الرواية ـ عبر تاريخها الفني ـ من شكل إلى شكل ، فهى قد بدأت سيرة لا يتوافر لها الكثير من التجويد الفنى ، وإنما هى حكاية يقصها الفنان الشعبى على مستمعيه ، ويحرص فيها على الغرائب والمدهشات ، وينتقل بهم من موقف إلى موقف بطريقة تسلسلية ، ثم ينهيها نهاية غالبا ما تكون سعيدة وغالبا ما تكون هذه الحكاية رومانسية غير مرتبطة بواقع ولا منتمية لمكان ، إلى أن ظهرت المدرسة الواقعية فجعلت الرواية ترتبط بالواقع وتنقل مشكلاته .

وقد تأثرت المدرسة الواقعية بآراء أرسطو حول الوحدة الفنية للعمل الأدبى ، فكان الروائى يهتم بمشكلة معينة ، ويتصاعد بها إلى مرحلة الذروة أو العقدة ، إلى الحد الذى يبلغ فيه شوق القارئ ذروته ، إلى استكشاف المجهول والغامض .

ومع بداية القرن العشرين ظهرت بوضوح الثورة على هذا الشكل الواقعى ، الذى أصبح يطلق عليه « الشكل التقليدى » ، واتهموه بأنه يقدم الواقع من خلال قوالب محدودة وصارمة ، مع أن الواقع متشابك بطبيعته عن هذه القوالب ، ومن ثم أصبح العالم يعرف أشكالا أخر . للعمل الروائى ، ويرى أصحابها أنها أقرب بطبيعتها إلى تصوير الواقع الحضارى الجديد ، الذى عرف استكشافات علمية جديدة ونظريات فلسفية ، وريادات فى عالم النفس والطبيعة والكيمياء والفضاء .

ومن هنا أصبحنا نسمع عن الرواية الجديدة ، وعن أدب اللامعقول ، وعن الرواية التسجيلية ، وعن الرواية العلمية ، وغير ذلك من مسميات تنبئ عن ضيق أصحابها بالشكل التقليدى القديم .

ـ ٢ ـ

وفى مصر يعتبر نجيب محفوظ أبا للرواية العربية وهو بحق يمثل تاريخ الرواية وتطورها من شكل إلى شكل ، كما هو معروف فى الآداب الأوروبية التى ينتسب إليها هذا الفن الجديد .

فقد بدأ نجيب محفوظ حياته بكتابة الرواية التاريخية ، التى كان يستوحى فيها

التاريخ الفرعونى ، وذلك مثل « عبث الأقدار » (١٩٣٩) و « رادوبيس » (١٩٤٣) ، ثم انتقل إلى الشكل الواقعى ، فأخذ يسجل أحداث واقعه ويصور التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية ، وذلك ابتداء من روايته « القاهرة الجديدة » (١٩٤٥) إلى « السكرية » (١٩٥٧) وقد بلغ فـى ثلاثيته (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) الذروة ، فهى عمل تاريخى سجل فيه أحداث الأمة وتصارع الأجيال ، خلال أسرة تتبعها فى الأجداد والأباء والأبناء والأحفاد . وهى مع أنها عمل ضخم إلا أنها تميل إلى التسجيلية والتقريرية ، ويغلب عليها بطء الحركة أو ما يسميها الأستاذ يحى حقى ذات طابع ستاتيكى « جامد » ، يغلب عليه البناء المعمارى الهندسى الذى يضع طوبة فوق طوبة ، وطابقا فوق طابق ، حتى يستقيم العمل الهندسى المنظم .

ومع التغييرات التى أعقبت ثورة ٢٣ يوليو ، والهزة التى صاحبت المجتمع ، وهو ينتقل من عهد كان مستقرا مطمئنا إلى قيمه وأوضاعه ، إلى عهد جديد وليد لما تستقر فيه أوضاعه ، أحس نجيب محفوظ ـ وكان بصدد تأليف رواية واقعية يسميها « العتبة الخضراء » ـ بأن الشكل الواقعى المنظم والمحدد غير قادر على استيعاب التجربة الجديدة ، ولا الإحاطة بهذا الواقع المتغير والمتجدد ، والذى تتعايش فيه الأضداد ، وتتجاور المتناقضات ، فكان أن هجر هذا الشكل التقليدى وأخذ يرتاد أشكالا أخـر ، ابتـداء من « اللص والكلاب » (١٩٦١) التى ارتدت فيها الرواية إلى الداخل ، واقتربت إلى الأعماق اللاشعورية ، وأصبحت لغتها مكثفة شعرية تومض بالإيحاءات والإشارات الرمزية .

ـ ٣ ـ

وتجئ « رواية ميرامار » (١٩٦٧) فتختار شكلا جديدا ، وهو تقديم الأحداث من خلال وجهات نظر مختلفة ، اذ تشاء الصدف أن يجتمع فى بنسيون « ميرامار » بالإسكندرية ، مجموعة من الأشخاص مختلفين فى السن ، وفى التركيب الاجتماعى ، وفى الأهداف ، وفى فلسفة كل نحو الحياة ، ويدير نجيب محفوظ محاور الرواية حول أربعة أشخاص ، يدلون بوجهات نظرهم فى أحداث مشتركة ولكن تختلف فلسفة كل إزاء هذه الأحداث .

عامر وجدى

تبدأ الرواية ، وعامر وجدى يقدم إلى الإسكندرية « قلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع » على حد قوله صحفى متقاعد ، بلغ من العمر ثمانين ، يلجأ إلى بنسيون ميرامار ، بعد أن فقد أهميته ككاتب فى عصر الثورة ، لم يحترم الجيل الجديد بلاغته القديمه ، ولا مواقفه الوطنية مع سعد زغلول ، فكان أن قدم استقالته وودعهم بهذه العبارة « أيها الأنذال .. الا كرامة للإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة » (١٦) . ثم لجأ إلى ماريانا صاحبة البنسيون ، لأنها الوحيدة الباقية من أصدقائه القدامى والشاهد الحى على ماضيه ، وهى سيدة يونانية تضيق بالتغييرات الجديدة ، وترى أن الأسكندرية قد امتلأت قاذورات وفقدت بهجتها الماضية ، وهى قد فقدت زوجها فى الثورة الأولى بيد طالب ، وفقدت أموالها فى الثورة الأخيرة وهى تعيش على ذكرياتها الماضية ، حين كانت مقصد الباشوات والبكوات . يلجأ عامر وجدى إلى هذا البنسيون يقضى فيه بقية حياته بين قراءة القرآن واستعادة ذكرياته عن دولة الباشا ، وعن الأحزاب وعن الصحافة وأيام أن كان مجاورا فى الأزهر ثم طرد منه ، بسبب تهمة لا يستطيع القضاء فيها إلا الله سبحانه وتعالى ، ويستعيد ذكرياته مع حبه الأول ، ويتذكر موقف والدها الشيخ المعمم ، حين رفض خطوبته لأنه مطرود من الأزهر ، فقضى على حياته بالوحدة وظل طيلةُ عمره يخشى الاقتراب من موضوع الزواج ، حتى قضى عليه بشيخوخة لا يؤنس وحدتها زوج ولا بنون ولا حفدة ، وتتوالى عليه الشخصيات ويصورها لنا من خلال وجهة نظر إنسان طيب محب للناس لايرى إلا جانب الخير .

ويقدم طلبة مرزوق إلى البنسيون وهو شيخ متقاعد كان من قبل وكيلا لوزارة الأوقاف يميل إلى القصر والبدانه ، منتفخ الشدقين واللغد ، له عينان زرقاوان رغم سمرته كان من المنتمين لأحزاب السراى ، وبطبيعة الحال من أعداء الوفد ، يرى أن سعد زغلول هو سر البلوى منذ دأب على إثارة الإحن بين الناس والتطاول على الملك وتملق الجماهير ، رمى فى الأرض بذرة خبيثة ، مازالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له حتى قضت علينا ، وهو حاقد على ثورة ٢٣ يوليو لأنها جردته من أمواله ووضعته تحت الحراسة ، وهو « لا يطيق أن يسمع عن نظرية تبرر مأساته التاريخية ، ويؤمن بأن الاعتداء على ماله إنما كان اعتداء على كون الله وسننه وحكمته » ص٣١ وهو متشكك فى

كل شئ متبرم بكل شئ يظن كل شئ أنه جاسوس أو مرشد ، خائف قلق ، يردد بأنه يريد أن يهاجر إلى الكويت ، حيث تعمل ابنته مع زوجها المقاول ، يرى فى الناس الجانب الشرير على عكس عامر وجدى .

وتقبل زهرة وهى فلاحة أصيلة وجميلة ، هربت من أهلها بالريف ، لأن جدها أراد أن يزوجها من شيخ غنى كبير ، ولجأت إلى البنسيون لتعمل فيه ، « متماسكة تصبح عند الضرورة رجلا » على حد قولها . إنها كالطبيعة فى الريف يراها سرحان بحيرى فتذكره بموسم جنى القطن فى قريته ، أوبطعم الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء ويقول عنها عامر وجدى « وأكفهر وجهها كأنما أتخذ من ماء الفيضان بشرة جديدة » ص ٤٣ ، طموحة متشوقة حين ينصحها عامر وجدى بأن تعود إلى القرية وإلى أهلها ترفض وتقول « أحب الأرض والقرية ولكن لا أحب الشقاء هنا الحب والتعلم والنظافة والأمل » تحافظ على نفسها وسط تيار البنسيون الجارف ، ولكنها حيث تقع فى المقدور وتحب سرحان البحيرى ، تخلص له وتتطلع إلى الزواج منه لأنه « كلنا أولاد آدم وحواء » على حد قولها ، وحين يخشى عليها عامر وجدى من هذه الآمال ، تجيبه « بأن الدنيا تغيرت » فيرد عليها « الدنيا تغيرت ولكنهم لم يتغيروا بعد » . ومن ثم فهى تزمع على أن تتعلم حتى تكون جديرة جديرة بحبها ، وهى ليست أقل من غيرها من البنات بل إنها تفوقهن جمالا وحلاوة ، وحين يتبين لها خداع سرحان البحيرى ، وحين يجيئها خبر مقتله لا تنهد ولاتخور ، بل زادتها الأحداث الطارئة نضجا وخبرة ، وتزمع على ترك البنسيون وهى تقول لعامر ووجدى بثقة « سأكون أحسن مما كنت هنا » .

-٥-

حسن علام

شاب يقارب الثلاثين ، ربعة ، أبيض اللون ، ذو بنيان متين يليق بمصارع ، من أعيان طنطا ، يملك مائة فدان لم تمسها الثورة ، لم ينل قسطا من التعليم ، وقد رفضته قريبته ميرفت ، لأنه لا قيمة للأرض فى ذلك العصر والقيمة كل القيمة للشهادات ومن ثم أصبح يحقد على المتعلمين وعلى الشهادات ، وينظر للآخرين نظرة عداء . فعامر وجدى فى نظره قلاوون الصحافة ، ومنصور باهى من الرعاع المخبولين ، وسرحان البحيرى منتفع جاء إلى الإسكندرية بحثا عن مشروع تجارى يحقق ذاته حتى لا يرتكب

جريمة حمقاء ، ولكن ذلك المشروع ظل مجرد أُمنية ، يقول عنه سرحان البحيرى « إنه يتحدث أحيانا عن المشروع ، ولكنه يهيم على وجهه طيلة الوقت دافعا بسيارته فى سرعة جنونية ، ولا يخلو المقعد جنبه من امرأة » ص (٢٣١) ، يعيش على سطح الأشياء لا يتعمق شيئا ينتقل من امرأة إلى أخرى دون أن يتعمق تجربة من التجارب ، ضائع شعاره « فرنيكيكو لاتلمنى » حتى دفاعه عن الثورة لم يكن عن مبدأ ، وإنما لانها تنتقم من طبقته الأرستقراطية التى لم تعطه التعليم ولا الحنان ولا الحب ولا حتى الزواج .

-٦-

منصور باهى

مذيع بمحطة الإسكندرية ، من جيل الثورة فى الخامسة والعشرين ، ذو وجه رقيق ، وقسمات صغيرة ، يعيش فى ذاته ، عسير الألفة ، منقسم الشخصية ، يقول عن نفسه « أيوجد شخص آخر يتخذ منى وسيطا له كلما شاء هواه » ص (١٩٣) . أجبره أخوه على مغادرة القاهرة والإقامة بالإسكندرية ، حتى يبعده عن الخلايا الشيوعية وكان قد خرج على تلك الخلايا ، وحين أراد أن يعود اليها لم يرحبوا به ، لديه شعور بالندم واحتقار الذات يشخص مأساته فيقول : « ووجدت رغبة طاغية تدفعنى إلى الحضيض ، كأنما الحضيض غاية منشودة تطلب لذاتها » ص (١٧٠) . إن مأساته فى داخله ، إن فى نفسه شرخا وإحساسا بالهوان ، فهو مجرد مشروع يفتقد الإيمان بأى شئ ، يقول لعامر وجدى بحسد « ولكنك من جيل الإيمان » ، حين يقبض على فوزى صديقه وأستاذه أخذ يتقرب إلى زوجته درية وبيثها حبه منتهزا ظروفها النفسية ، حتى إذا ما استجابت وأعطاها فوزى كامل الحرية ، بعد أن سمع بقصته معها سخر منها ، وحين أخذت تناقشه قال لها : « ليس عندى ما أقوله ، إنى أكره نفسى ، هذا ما يجب أن أصارحك به ، وعليك ألا تقتربى من رجل يكره نفسه » ص (١٨٨) ، وحين يسأل زهرة مرة « شخص خان دينه .. وخان صديقه وأستاذه .. هل يغفر له الذنب إنه يحب » أجابته بفطرية ونقاوة « حب الخائن نجس مثله » ، راودته فكرة أن يقتل سرحان البحيرى . لا لشئ إلا لأنه وجد هذه الفكرة خلاصه من الفراغ والعدم ، كان سرحان يشده اليه شدا كالنور والفراشة ، تبعه فى ليلة مظلمة ، وحين اقترب منه تذكر أنه نسى الآلة التى كان سيقتله بها سقط أمامه سرحان من شدة السكر فهوى عليه ضربا برجله وبالحذاء ، حتى خيل إليه أنه قد مات من شدة الركل . يحمل منصور باهى ظلالا من

أبطال الروايات الوجـودية فهم يحسون أنهم مجرد مشروع زائد عن اللازم ، ويطفون فوق السطح ، ويحسون بفراغ داخلى يدفعهم إلى الإقدام على أى شئ يبرر وجودهم ، إذا كانت الشمس هى التى دفعت ميرسول اللامبالى فى رواية « الغريب » لكامى ، إلى أن يقتل العربى وهو فى غاية النشوة والسعادة ، فحتى هذا الشرف شرف القتل لم ينله منصور باهى ، فبعد اعترافه بأنه هو الذى قتل سرحان ، تبين أن سرحان مات منتحرا بقطع شرايين يده ، وبرئ منصور من هذه التهمة ، وجعل الآخرون ينظرون إليه نظرتهم إلى شخص مجنون .

ـ ٧ ـ

سرحان البحيرى

فى الثلاثين من عمره ، يعمل وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل ، معتدل القامة فى غير امتلاء ، ينظر إلى الجانب المادى من الحياة ، يقول لصاحبه « خبرنى بالله عليك عن معنى الحياة بلا فيلا ، وسيارة وامرأة » متسلق ، ومن المنتفعين بالثورة ، عضو فى الاتحاد القومى ، والعضو المنتخب فى مجلس الإدارة ، والمدافع عن حقوق العمال ، ولكنه يفعل ذلك لا عن مبدأ وإنما لأنه يراه طريقا للوصول يقول عن طلبة مرزوق ، إنه من الطبقة التى يجب أن نرثها بصورة ما ينظر إلى الآخرين بعين صياد فيرى فى حسنى علام أنه وسيلة لليالى الملاح ، ويرى فى منصور باهى أنه شقيق ضابط كبير من رجال الأمن ، ينفع عند اللزوم ، يحضر مناقشات الاتحاد الاشتراكى ، ويدبر للاختلاس ، يدافع عن الاشتراكية ويواعد حبيبته على سهرة كبيرة وحين يرى زهرة يشتهيها وينزل فى البنسيون من أجلها ، حتى إذا نال غرضه تركها وأبى الزواج منها ، لأنه ينظر إلى الزواج كصفقة تجارية ، فيوازن زواجه من زهرة ويقول « لو كانت من أسرة لو كانت على علم أو مال » ويهديه حسه التجارى إلى الزواج من مدرسة زهرة بعد أن قدر مرتبها وأجر الدروس الخصوصية ، وملكية والدها لعمارة كبيرة ، أغواه صديقه المهندس بالاختلاس من أموال الشركة لأنه مال بلا صاحب ، وضـرب علـى الوتر الحساس قائلا « ترقيات وعلاوات ثم ماذا ؟ بكم البيضة بكم الوحده فماذا أفدت ؟ وانتخبت عضوا فى مجلس الإدارة فماذا جد ؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فهل فتحـوا لك أبواب السمـاء ؟ والأسعـار ترتفـع والمرتبـات تنخفض والعمـر يجـرى » ص (٢٠٩) ، وسرعان ما يستجيب لهذه الوسوسة لأنها توافق هواه ويختلس من أموال

الشركة وحين يظهر الأمر يذهب إلى بـار ويشرب الخمر ويشترى « موسى » ويسير فى شوارع مظلمة لأنه عزم على الانتحار .

ـ ٨ ـ

تلك هى الشخصيات الأربع (عامر وجدى ـ حسن علام ـ منصور باهى ـ سرحان البحيرى) ، التى تشكل فصول الرواية ، ويعرض نجيب محفوظ الأحداث من خلال وجهات نظرها المختلفة ، من خلال عامر وجدى الصحفى ، وصاحب الذكريات التاريخية والمحب للناس ،والمتفهم لظروفهم . ومن خلال حسن علام ، منقطع الجذور ، والذى لا يتعمق شيئا ،ولا يثق فى شئ ، ومن خلال منصور باهى ، منقسم الشخصية الذى يحس فى داخله بجرح لا يندمل . ومن خلال سرحان بحيرى الذى ينظر إلى الحياة من وجه عملى شهوانى ، ويقيس كل شئ بمقياس المصلحة .

ومع هذا التعدد فى وجهات النظر المختلفة ، جاء أسلوب نجيب محفوظ متساويا ، داخل الفصول جميعها كنا نتوقع أن يختلف أسلوب عامر وجدى مثلا الذى يعيش على الذكريات ، عن أسلوب سرحان البحيرى ، الذى يميل إلى النفع والمادية ، فيجئ أسلوب الأول مثلا ذا لمحات شعرية ، ويوحى بجو من الأسى والوجوم ويجئ أسلوب الثانى ذا طابع تقريرى تسجيلى ، ولكننا نجد الأساليب مستوية عند جميع الشخصيات ، بل إن الأسلوب لا يختلف حين ينتقل عامر وجدى ، من ذكرياته إلى أحداثه اليومية ، إن أسلوب الذكريات لا يختلف عن أسلوب الصحفى ، فهو متماسك ، ومرسوم بعناية ، ومختار بوعى ، لا نجد تقطعا ، ولا جملا منسابه ولا عبارات مريشة ، ولا شيئا من الاضطراب المتعمد ، يكون صورة طبق الأصل لمنطق الأحلام ، ومنطق الذكريات .

وقد أقام « فوكنر » روايته الشهيرة « الصخب والعنف » على شكل شبيه بهذا ، يقدم أحداث الرواية من خلال وجهات نظر مختلفة ، ولكن الأسلوب لم يكن مستويا على مدى الرواية ، بل كان مختلفا باختلاف الشخصية فحين كان الأسلوب يصدر من معتوه يغلب عليه اللاشعور وتكثر فيه النقط والجمل غير المحددة . وحين كان يصدر عن شخصية خيالية ، نجده مليئا بالإشارات والومضات والجمل الشعرية ، وحين كان يصدر عن شخصية عملية نجده ذا طابع تقريرى ، لا صورة شعرية ، ولا تزويق .

وجميع الشخصيات فى تلك الرواية « لامنتمية » تعيش فى فراغ نفسى وذهنى ،

قد تعيش على الذكريات ، أو فى جنون السيارات ، أو فى زحمة البارات . فعامر وجدى على الرغم من أنه يرى أن الثورة قضت على الحيرة والتأرجح بين الإخوان والشيوعين ، إلا أن حيرته الخاصة لا تزال باقية ، لأنها لا تحل بحزب أو ثورة ، وأخذ يردد « نشدته أن يعلمنى التوافق والتوازن فى بناء ترعاه عين الحب والسلام » ص (٥٥) . وحسنى علام يردد شعار « فريكيو لا تلمنى » ومنصور باهى يكره نفسه ولا يؤمن بشئ ويندفع فى مغامرة جنونية حتى يستطيع أن يحقق ذاته ، وسرحان البحيرى لا يصدر عن مبدأ ولكن المصلحة والانتهازية يدفعانه إلى مؤازرة الثورة .

وقلق هذه الشخصيات ليس صادرا من موقف ميتافيريقى أو مسألة كونية ، ولكنه صادر عن الظروف الاجتماعية الخاصة ، فالعصر عصر انتقال من قيم قديمة إلى قيم لم تتميز بعد ، ومن ثم كانت الحيرة وكان الخوف والشك فى الآخرين . فطلبة مرزوق يخشى الجواسيس ، وحسن علام يشك فى منصور باهى .

ولكن الشخصية الثابتة وسط الضياع والانهزامية هى شخصية زهرة ، بنت الريف ، والتى ترمز إلى الطبيعة الصلبة ، إنها تظل رمزا للتماسك والوحدة ، إن جميع الشخصيات ـ على الرغم من تفككهم ـ يجتمعون على حبهم لزهرة كل بطريقته الخاصة ، متطلعة ، لاترضى بالدون ، تصورها الرواية شيئا شامخا وسط الخراب . فعلى الرغم من المحن الشديدة التى لاقتها من أهل الريف ومن انتهازية سرحان البحيرى ، ومن غباء بائع الصحف ، ومن نزوات نزلاء البنسيون ، ومن استغلال « مدام ماريانا » ـ على الرغم من كل ذلك تمضى فى طريقها ويودعها عامر وجدى فى نهاية الرواية قائلا « ثقى من أن وقتك لم يضع سدى ، فان من يعرف من لا يصلحون له ، فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » إنها تشبه « الزنجية الأم » فى رواية فوكنر السابقة ،والتى تظل ثابتة ، وتعمل فى صمت ويقين ، وتجد عندها الدفء والراحة ، بين شخصيات ضائعة ينوحها « بينجي » المعتوه .

ومع أن زهرة هى الأمل الوحيد والثابت ، إلا أن المؤلف لم يفرد لها فصلا خاصا . ولكنه قدمها من خلال الآخرين ويوم أن يصبح لزهرة ، بنت الريف ورمز الطبيعة المصرية ، فصلا خاصا ، وأحداثا تؤثر على غيرها ـ يومئذ تكون مصر قد عرفت دورها الحقيقى ، وتفهمت طريقها الصحيح ، دون أن تقف عند الطريق السلبى ، طريق « من يعرف من لا يصلحون له » فحسب » .

نجيب محفوظ والشكل الشعبى

- ١ -

هناك مرحلة جديدة فى أدب نجيب محفوظ ، تتمثل بنوع خاص فى « ملحمة الحرافيش » ١٩٧٧ م ، وفى « ليالى ألف ليلة » ١٩٨٢ م . وهى مرحلة يستوحى فيها التراث ، لا فى الموضوعات فحسب ، بل فى الشكل الفنى . وليس عجيبا أن تتأخر هذه المرحلة فى حياة نجيب محفوظ . فالعودة إلى الماضى ، وفى الشكل بنوع خاص ، أمر محفوف بالمخاطر ، فلا تزال نفوسنا تنفر من الماضى ، وتعتبره ردة حضارية ، ثم إن الماضى لا يزال شيئا هلاميا راقدا فى بطون الكتب ، لم يكشف النقاد عن أبعاده ، ولم يوقظه الأدباء بتطعيمات معاصرة تحفظ عليه الحياة .

ويخيل لى أن هناك فى الأدب العربى القديم وحدة ، تختلف عن الوحدة العضوية ، ويمكن أن نسميها « وحدة تركيبية » تتجاور فيها الأجزاء وتتماس ، دون أن يفنى بعضها فى بعض ، وهذه الأجزاء تتساوى أمام الوظيفة العامة ، فلا توجد نقطة هى مركز الدائرة ولا لحظة هى لحظة الذورة ، تماما كأفراد القبيلة ، أو كحبات الرمل التى تتضام ، أو كأعمدة المسجد ، أو كالوحدات الزخرفية فى الأرابيسك ، فإن الأجزاء فى كل تلك المشبهات بها ، تتجاور وتتساوى أمام المسئولية العامة ، ولا تفقد كيانها الخاص .

ولا يعنى هذا ضياع الرابطة الفنية ، وإلا لبدا العمل عبثا مثل مكعبات الأطفال ،ولكن الرابطة هنا تبدو هشة مرنة ، لا تصدر عن عقلانية صارمة ، إنها يكفى أن تكون مجرد لحام يربط بين أجزاء العمل الفنى ، وقد يكون هذا اللحام هو شخصية الشاعر ، أو شخصية الراوى ، إنه على أى حال هو أشبه بالحزام ، أو بعياب اليمانى ، أو بالسمط ، أو بالعقد ، وهى تشبيهات استخدمها النقاد العرب القدامى . ومهمة النقد حينئذ ليست فى استعارة مصطلحات الوحدة العضوية ، التى تركز على فناء الأجزاء من أجل البؤرة أو المحور ، بل هى فى توضيح كيفية اللحم ، بحيث يبدو هشا غير متعسف ، وجمال الانتقال من موضوع إلى موضوع « على وجه سهل يختلسه اختلاسا دقيق المعنى ، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول ، إلا وقد وقع عليه الثانى لشدة الالتئام بينهما » ، والتنبيه إلى المناسبات التى تجعل « أجزاء الكلام بعضها آخذ بأعناق بعض » وتجعل تأليف الكلام « حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء » . وهى اقتباسات

استخدمها السيوطى ، وهو يتحدث عن فائدة علم المناسبة فى القرآن الكريم . (راجع تفصيل ذلك فى كتاب « الوسطية العربية » ـ فصل الأدب) .

ـ ٢ ـ

وقد استعار نجيب محفوظ فى « ليالى ألف ليلة » حكايات الليالى العربية ، وشكلها الخارجي ، ليكتب ملحمة التاريخ العربى فى نضاله ، وإنجازاته ، وعقباته ، انها الليالى ، أو إن أردنا أن نقترب من مصطلح « أيام العرب » ، فلنقل إنها « أيام العرب » التى تميزت بجانبها المأساوى ، من سفك للفتيات ، وقتل للأبرياء ، وظلم للرعية ، ومن ثم كان تعبير الليالى بما يوحيه من جانب مأساوى ، آثر عنده من تعبير الأيام ، بما يوحيه من جانب فروسى .

ولم يكتف نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخى الشعبى ، بل منحه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حياة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، والأسماء ، والنهايات فى غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية ، فالمارد الذى ينطلق من القمقم هو رمز للقوة الخيرة ، وعبد الله البحرى رمز للأمل الجديد ، وطاقية الإخفاء رمز للقوة الخارجية التى لا يستمدها المرء من ذاته ، والسندباد رمز للمعرفة المتفتحة ... الخ .

وارتفع نجيب محفوظ بهذه الأحداث إلى جانب فلسفى عام ، فالحيرة التى يعيشها شهريار ، والقدرية التى تفرض نفسها على صنعان الجمالى والبلطى ، والغموض الذى يحيط بشخصية المعلم سحلول ، والالتقاء بالموت فى كل مكان ، إن كل ذلك يشد الرواية من الجانب الخاص إلى الجانب العام ، إننا نقرأ هذه الرواية فنتذكر الإحساس المعاصر ، بالعبث والإحباط ، ولكن بلغة عربية وبأعلام مستعارة من ألف ليلة ، فالعضة التى تبدو فى الصباح على ذراع صنعان وتقلب حياته تذكرنا بنوبات روكانتان ، واندفاعه نحو القتل مرغما يذكرنا بميرسول ، وعفريت طاقية الإخفـاء يذكرنا بمفيستو فوليس .

وهكذا وبطريقة عملية حل التناقض بين الأصالة والمعاصرة ، وأصبحنا نقرأ بزهو مآسى عالمية ، ولكن فى طبعة عربية .

- ٣ -

ويخيل لى إذا لم أكن متعسفا أن الرواية تتركب من مقدمة ، وحكايات ، ونهاية .

أما المقدمة فهى كعادة السير الشعبية توحى بأن الموضوع الرئيس هو الصراع بين الخير والشر ، والذى يتخذ خلال الحكايات مظاهر متعددة ، قد يكون هو الصراع بين عفاريت الخير والشر ، أو بين العامة والخاصة ، أو بين الحاكم والمحكومين .

ويتحدد الموضوع خلال حوار بين شهر زاد وأبيها الذى جاء ليهنئها بالنجاة ، إنها تبدو تعيسة ، حقا قد عفا عنها السلطان ، ولكن رائحة الدم لا تزال تفوح منه ، والمملكة مليئة بالمنافقين ، إن السلطان لا يزال فى مقام الحيرة ، والصراع طويل ، وعليها بمقام الصبر كما علمها الشيخ ، يقول لها أبوها « لله حكمته » فتجيبه « وللشيطان أولياؤه » .

يقدم نجيب محفوظ شخصيات أربعة ، شهر يار رمز الشر ، وشهر زاد رمز الخير ، والشيخ ، ومقهى الأمراء .

أما الشيخ فهو رمز للجانب الإيجابى للثقافة العربية ، التى تمد المكافحين بطاقة هائلة من الصبر والمواصلة ، كلهم قد تتلمذوا عليه ، ولكن اختلفت طرقهم بعد ذلك ، يصوره نجيب محفوظ هنا فى صفحتين تلخصان سمات الثقافة العربية ، وجانبها الإيجابى « لاشئ يخرجه من هدوئه ، الرضا فى قلبه لا ينقص ولا يزيد » ، يعرف أن للعقل حدودا ، ويستشف المستقبل فى بصيرة نافذة ، لا تطمس روحه الأشياء ، يدور بينه وبين الطبيب عبد القادر المهينى حوار ، نستشف منه السمات المميزة للحضارة العربية التى لا تقف عند ظواهر الأشياء ، أو عند العقل المحدود كما يمثله هذا الطبيب .

ويظل لهذه الشخصيات حضورها الكامل خلال الحكايات ، باستثناء المقهى ، ونعرف حينئذ أن الرابطة الأساسية هى الصراع بين الخير والشر ، شهريار حائر لا يزال يتصرف من موقع الكبرياء ، وشهرزاد تسعى جاهدة لاقتلاع هذا الكبرياء ، يمدها الشيخ بطاقة عجيبة ، أما المقهى فهو تلك الشخصية التى لم يستثمرها المؤلف بدرجة كافية ، وكان يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفنى ، فهو ذو وظيفة فى الحياة العامة ، ودوره فى السير الشعبية واضح ، يجتمع فيه الجمهور ، وينشد فيه الشاعر ، وتنطلق فيه الربابة ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل

المقهى كشكل شعبى تنطلق منه الحكايات ، وكرمز جماهيرى يفرض وجوده ، ولكن المقهى يتلاشى إلا نادرا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور المعلق على الأحداث ، أما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريت ، حتى الجماهير التى انطلقت فى نهاية الرواية مؤيدة معروف الإسكافى لم تنبعث من المقهى ، وإنما انبعثت فجأة من مكان مجهول ، وبطريقة مسرحية زاعقة « وفى تجمع لا مثيل له وجدوا أنفسهم جسما عملاقا لا حدود له يجأر بالاحتجاج والخوف من المستقبل تبودلت أنات الشكوى فى هيئة همسات مبحوحة ، ثم غلظت واحتدمت بالمرارة ثم تلاطمت كالصخور » ص (٢٤١) .

ـ ٤ ـ

أما الحكايات فهى اثنتا عشرة حكاية ، مقتبسة من الليالى العربية ، تتداخل ثم تتلاقى حول هدف واحد ، وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم فى التاريخ العربى ، حقا هو تصوير دام ملىء بالنزوات الشخصية تتكرر فيه « موتيفة » أساسية ، وهى « فليقطع عنقه » . ولكن الجماهير تكتسب كل خطوة شيئا جديدا ، وتخف حدة تلك الموتيفة الدموية ، حتى تتلاشى فى نهاية الرواية .

ويخيل لى أن تلك الحكايات تصور ثلاث مراحل فى ملحمة مقاومة الطغيان ، وفى كل مرحلة تكتسب الجماهير شيئا جديدا ، وينمو لديها الوعى ويتخلص السلطان تدريجياً من الكبرياء ، ويتفهم الضعف البشرى حتى يقترب فى النهاية من الجماهير ، حقاً لا يتم ذلك بسهولة ، فكلما اكتسبت الجماهير شيئا ، نشطت قوى الشر ممثلة فى « زرمباحة وسخربوط » . وهما من عفاريت الجن الكافرة . التى تتفنن فى خلق المتاهات وتصفية البطولة ، ولكن الجماهير ماضية فى طريقها تفيد حتى من الفشل ، يمدها الشيخ بطاقة من الصبر والحكمة ، وخاصة عند الملمات .

أما المرحلة الأولى فقد أسند دور البطولة فيها إلى شخصيات من الطبقة العليا ، وقد اختارها القدر لأنها تحمل بعض عناصر الخير ، والمقاومة هنا تصدر عن روح فردى ، قد لاتعى دورها تماما ، أو تعيه بطريقة مضطربة . إن قمقام ، وهو من عفاريت الجن المؤمنه ، يظهر لصنعان الجمالى ، وهو من أشراف التجار ، ويأمره بأن يقتل حاكم الحى على السلولى فقد استفحل شره ، ويحاول صنعان أن يتهرب من هذا الواجب ، ويتورط فى مسائل جانبية كأن يغتصب بنتا صغيرة لكى ينسى هدفه ، ولكن العفريت ، وكأنه ضمير خفى ، يطارده بإلحاح ، فيسأله صنعان عن سبب اختياره هو بالذات فيجيبه

« إنى عفريت مؤمن ، قلت هذا رجل خيره أكثر من شره ، أجل ، له علاقات مريبة مع كبير الشرطة ، ولم يتورع عن الاستغلال أيام الغلاء ، ولكنه أشرف التجار ، وذو صدقات وعبادة وذو رحمة بالفقراء ، ولذلك آثرتك بالخلاص ، خلاص الحى من رأس الفساد وخلاص نفسك الآثمة ، وبدلا من أن تدرك الهدف الواضح انهار بنيانك وارتكبت جريمتك البشعة » ، ويقتل فاضل الحاكم فى تصوير قدرى مأساوى ، فقد مد الحاكم ساقيه « وانطرح على ظهره طلبا لراحة ثم أغمض عينيه » وكأنه يستدعيه لتنفيذه دوره . وحين انتهى صنعان من مهمته ، صرخ طالبا النجدة من عفريته ، الذى يرفض قائلا « إذن تكون مؤامرة دورك فيها دور الآلة وتفتقد الجدارة والتفكير والتوبة والخلاص » . فيصرخ صنعان « لا أريد أن أكون بطلا » فيجيبه العفريت « كن بطلا يا صنعان هذا قدرك » .

ويعدم صنعان ويعلق رواد المقهى على قصته تعليقات غيبية ومستسلمة لا تتعمق الأهداف ولا الدوافع ، ولا تفهم من الجريمة إلا سطحها الخارجى ، تاجر طيب ، وهو أب وزوج وميسور الحال ، يتلبسه عفريت فيقدم على جرائم غامضة ، يقول حمدان طنيشة المقاول : « الله خالق الملك وصاحبه ، المتصرف فى شئونه لما يشاء ، يقول للشئ كن فيكون ، من منكم كان يتصور هذا المصير لصنعان الجمالى ، صنعان يغتصب بنتا فى العاشرة ويخنقها ، صنعان يقتل حاكم الحى فى أول لقاء معه » .

وإذا كان صنعان لم يتفهم هو أو جمهوره دوره تماما ، فإن العفريت سنجام يظهر لجمصة البلطى ، كبير الشرطة ، لكى يجعله يكتشف نفسه ، لقد خرج جمصه يصطاد وفى نفسه شئ من الأسى والندم ، فقد أشرف على تنفيذ مقتل صديقه صنعان ومصادرة أمواله وتشريد أهله ، ويخرج له سنجام من القمقم ، ولكن لا يطلب منه صراحة قتل الحاكم الجديد ، بل يجعله يكتشف نفسه ويتخذ قراره . ظهر له يوما ودار بينهما الحوار الآتى :

« ـ إنى أعيش فى دنيا البشر.

ـ ماذا تعرف عن الكبراء ؟

ـ كل كبيرة وصغيرة ، ما هم إلا لصوص أوغاد !.

ـ لكنك تحميهم بسيفك البتار وتطارد أعداءهم الشرفاء من أهل الرأى والاجتهاد .

ـ إنى منفذ الأوامر وطريقى واضحة .

ـ بل تطاردك لعنة حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء .

ـ مافكر رجل وهو يؤدى واجبى هذا إلا هلك .

ـ إذن فأنت أداة بلا عقل .

ـ عقلى فى خدمة واجبى فحسب .

ـ عذر من شأنه أن يهدر إنسانية الإنسان » .

واتخذ قراره وحده ، لكى يهرب من إلحاح سنجام ، وقتل الحاكم الجديد خليل الهمزانى وشعر بهدوء وصفاء « وقال لنفسه : إن الإنسان أعظم مما تصور ، وإن الدنايا التى اقترفها لم تكن جديرة به على الإطلاق ، وإن الإذعان لسطوتها كان هوانا » . إنها خطوة متقدمة بعد صنعان الجمالى ، وإذا كان صنعان قد قتل ، فإن جمصة هنا لم يقتل ، ولكن شبه لهم ، ويستغل نجيب محفوظ فكرة المسخ إلى شخصية أخرى ، والتى تتكرر كثيرا فى الليالى العربية ، فيجعل جمصة وبفضل سنجام يتحول إلى صورة أخرى ، هو عبد الله الحمال ، ذلك الميت الحى الذى سيلعب دوره فى المرحلة الثانية .

وعلى أى حال فقد اكتسبت الجماهير شيئا فى تلك المرحلة ، فبعد مقتل جمصة البلطى ، يبدو السلطان شهريار كئيبا ، لقد كان يود أن يكتفى بسجنه لولا وقاحته فى المخاطبة ، ويتذكر حكايات شهر زاد وحديثها عن الموت ، ويعزم على التجول متنكرا مع وزيره دندان ، علّه يتغلب على كآبته .

ـ ٥ ـ

يقول عبد الله الحمال « على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا » ص (٧٥) .

فنحن أمام مرحلة جديدة ، تميز فيها النضال بالوعى ، ومن ثم يقل فى تلك المرحلة ظهور العفاريت ، التى تدفع أو توحى ، وتتحرك فيها الشخصيات على وعى بدورهم ، إن تلك المرحلة تتمثل فى عبد الله الحمال ، وهو امتداد لجمصة البلطى ، وفى فاضل ابن صنعان الجمالى ، أى تتمثل فى طبقة فقيرة ولكن ذات جذور أرستقراطية . وقد اتخذت من الانضمام إلى الجماعات السرية طريقا للمقاومة ، فهى

مرحلة اتسمت بالتنظيم والجماعية .

ولكنها أجهضت بدافع من الأهواء الشخصية ، فكان عبد الله الحمال كثيرا ما يردد « هل بقيت فى الحياة بمعجزة لأعمل حمالا » ص (٦٣)، واندفع إلى عملية الاغتيالات السرية ، وكان ضمن المقتولين إبراهيم العطار لأنه اختلف معه يوما على أجرة حمل وأهانه ، وظهر له حينئذ سنجام ليقول له « حسابك عند المطلع على ما فى الصدور فحذار يا رجل » ، ولكن الرجل لم ينتبه إلى ذلك الصوت الخفى ، وانطلق فى سلسلة اغتياله ، وزاد تبعا لذلك إرهاب الحاكم ، وطارد الشيعة والخوارج ، بحثا عن المجرمين ، وسجن وقتل وعذب ، مما جعل فاضل صنعان يقول : « إنه يقتل ونحن ندفع الثمن » .

وحامت الشبهات حول الحمال فهرب ، وحوله صديقه عبد الله البحرى إلى شخصية أخرى هو عبد الله البرى ، وحين قبضت الشرطة على معارفه ، ذهب إليهم ليعترف فأودعوه دار المجانين تحت اسم جديد هو عبد الله المجنون . ولكن سنعرف فيما بعد أن المعلم سحلول ، نائب عزرائيل ، اتاه يوما فى دار المجانين ، وشق له نفقا لا يستطيع شقه البشر ، وأمره بالخلاص وجاءه الفرج ، ولكن ليصبح « كائنا بلا هوية غايته فوق الأكوان » ص (١١٠). وبهذا تحول إلى ولى من الأولياء ، الذين يخلقهم الشعب فى خياله ، ويصبحون كأرواح ملهمة ، تحفظ على الشعب توازنه فى الملمات ، ويسندون إليهم الكثير من الكرامات ، وهذا ما يبرر ظهور المجنون خلال الرواية فى لحظات مباغتة ، تفعل كرامة ، أو تلقى حكمة غامضة ، ثم تنصرف .

أما فاضل صنعان فبطريقة تداخل الحكايات نعرف مصيره فيما بعد وفى حكاية « معروف الإسكافى » ، لقد كان يحمل فى داخله بذور سقوطه ، وكان يحلم بالسيطرة ، ولعل هذا سر التنافر الخفى بينه وبين الشيخ ، واستغلت زرمباحة هذا الضعف ، وكانت كشيطان فاسد قد منحته طاقية الإخفاء رمز القوة واللذة ، ولكن بشرط ألا يستخدمها فيما يمليه ضميره ، وانطلقت شهواته المكبوته ، وأصبح عبدا للطاقية ، فسرق واستهتر وقتل ، واعترف بذنوبه ، وضربت عنقه ، وقبل أن يلفظ أنفاسه صاح فى ملاك الموت « أريد العدل » فرد عليه بهدوء « الله يفعل ما يشاء » .

أما المرحلة الثالثة فإن أبطالها من العامة ، أن نقطة البداية هنا صحيحة ، ولكن النتائج بطبيعة الحال لا تأتى دفعة واحدة ، فتصور حكاية « نور الدين ودنيا زاد » وحكاية « مغامرات عجر الحلاق » حلم طبقة العامة فى التعليق بالطبقة العليا ، فى لحظة عبث تجمع زرمباحة وسخربوط بين نورالدين بياع العطور ودنيا زاد أخت شهر زاد ، ثم تفصل بينهما بعد أن تعلق كل منهما بالآخر ، أما عجر الحلاق فهو رجل أعطاه الله حظ الفقراء وشهوة الاغنياء ، يحلم أو يقوم - فقد اختلط الحلم بالحقيقة هنا - بمغامرات حسية مترفة ، ويحاول جاهدا أن يكون مثل الطبقة الغنية ، ويبحث عن المال بأية وسيلة حتى يناله ، حينئذ لا يقول لحسن العطار « لا تشعرنى باحتقارك ، لا حق لك فى ذلك ، كلنا من صلب آدم ، ولم يفرق بيننا فيما مضى إلا المال ، ولا فرق اليوم بيننا » ص (١٤٣) . ولكن هذه الأحلام لا تنتهى إلى شئ فقد أصهر نور الدين إلى السلطان وأصبح عديله ، أى جزءا من تلك الطبقة .

أما عجر الحلاق فقد سخر منه سخربوط فى إحدى المغامرات ، وأوحى اليه أن فلكى القصر تنبأوا بأن المملكة لا يصلح حالها إلا إذا تولى أمرها الصعاليك ، ومن ثم أمر السلطان بسوق الصعاليك إليه ، فأندس بينهم عجر ، ثم اتضحت الحقيقة وأن السلطان لم يجمعهم إلا بحثا عن الشيعة والخوارج ، ونال عجر نصيبه من التعذيب والإهانة ، وانتهت المغامرة وقد فاق عجر من أحلامه ، وصودرت أمواله ، وعاد كما كان .

أما حكاية « أنيس الجليس » - ومثلها حكاية « قوت القلوب » - فتعرى الطبقة الحاكمة أمام العامة . فحين أحست زرمباحة بأن الخير ينتعش ، تحولت إلى فاتنة وسكنت فى الدار الحمراء ، وسقط الرجال واحدا بعد الآخر فى هواها ، حتى شهر يار والوزير دندان ونور الدين ، وفى ليلة وعدت الواحد بعد الآخر وفى بيتها وفى أوقات متتالية ، وأوهمتهم أن زوجها قد جاء ، فحبستهم عرايا فى الأصونة ، ثم صاحت منتصرة « سوف يشاهد شعب السوق سلطانه ورجال دولته وهم يباعون عرايا » لولا أن يظهر المجنون فجأة - وكأنه الخضر - فيتغلب على سحرها ، وتتحول إلى دخان يتلاشى ، ويخرج رجال الحكم من الأصونة ، ويجعلهم يتسابقون عرايا إلى منازلهم قبل أن يحل الضوء . وحينذاك يظهر عبد الله البحرى ويسأل صديقه المجنون « ما بالك تجنب الآثمين الفضيحة » فيجيبه « أشفقت أن يصبح الصباح فلا تجد الرعية سلطانا ولا وزيرا ولا

حاكمـا ولا كـاتم سر ولا رجل الأمن فيأخذها أقوى الأشرار » ثم يردف« أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلـوبهم وقد خبروا ضعف الإنسان » فيقول له عبد الله البحرى « فى مملكتنـا المـائية نجعل الحيـاء شرطا من شروط عشـرة يجب أن تتـوفر فـى حكامنـا » ص (١٧٢) .

أما حكاية « قوت القلوب » فهى تكشف عن انحلال تلك الطبقة ، إنها جارية حاكم الحى سليمان الزينى ، وقد أرادها كبير الشرطة المعين بن ساوى لنفسه فأبت ، فيسقيها مخدرا ثم يدفنها فـى صندوق ، ويكاد رجب الحمال يذهب ضحية هذه المؤامرة ، ولكن قوت القلوب تفيق ، وتخبرهم بالحقيقة ، وأن زوجة الحاكم قد تآمرت مع المعين ، ولكن الحاكم تستر عليهما خوفا من الفضيحة .

لا اختيار إذن وكل الطرق مسدودة ، إلا الطريق الذى يصنعه العامة ، ويبدو بصيص من الأمل ممثلا فى « علاء الدين أبو الشامات » ، الـذى يصـوره المـؤلف بأسلوب أقرب إلى السير الشعبية « نحيل القوام مشرق الوجه ناعس الطرف فوق كل خد شامة » ص (١٨٦) . وتنجذب نحوه الأفئدة ، كل يحاول أن يكتسبه إلى جانبه ، فاضل صنعان يسعى إلى ضمه لصفوف المجاهدين ويرد عليه « المرعى الطيب جدير بالأسد » ، « أود أن أراك من جنود الله لا من دراويشه » .

ويراه الشيخ البلخى فى مولد سيدى الوراق فيسدد إليه نظره ، ثم يتبعه فى الظلام ويناديه بأسمه ويدعوه إلى صداقته ، ويقص عليه بأسلوب صوفى قصة الوراق ، ويروى شيئا من حكمه ، حتى يعد قلب الفتى لتقبل الطريقة ، ثم يزوجه ابنته ، ولكن القوة الغاشمة ـ ممثلة فى كبير الشرطة ـ تتآمر على الفتى . إن الجماهير هنا تنتظر معجزة من السماء لكى تنقذ الفتى ، ولكن المعجزة لا تأتى فيقتل الفتى وتصاب الجماهير بالأسى ، ويحزن أهل الفتى ، تقول زوجته لأبيها « إنى معذبة يا أبى » . فيقص عليهم الشيخ من حكايات الصوفية ما يمسك عليهم الأمل ، ويجعلهم يتعلقون برحمة الله .

ولا تضيع عبرة « علاء الدين » فنعرف من القصة التالية ـ قصة « السلطان » ـ إن العامة وقد يئسوا من الواقع لجأوا إلى مملكة الحشيش ، فيعقدون كل يوم محكمة العدل الإلهى ـ وكأن قصة المهدى المنتظر تتكرر من جديد ـ ويمثلون قصة علاء الدين ويعيدون محاكمة المجرمين ، وقد رأى شهر يار فى إحدى جولاته الليلية هذه المحاكمة ، فعرف الحقيقة وتتبع المجرمين .

وبدأ الميزان يتغير لصالح العامة ، على الرغم من نشاط زرمباحة ، واختفت العفاريت ، ليظهر دور المجنون ، ذلك الولى الطيب الممثل لأحلام العامة ، فعند الأزمات كان يظهر بصورة مفاجئة ليصنع معجزة ، فهو الذى قتل كرم الأصيل لكى يجمع بين نور الدين ودنيا زاد ، وحين حامت الشبهات حوله تردد السلطان فى قتله ، وساوره الخوف لأول مرة فى حياته ، مما جعل وزيره يقول له « ماهو إلا مجنون يا مولاى ولكن به سر لا يستهان به ، فليترك وشأنه ، وما من مملكة إلا وبها نفر من أمثاله ، لفهم دورهم فى العناية الإلهية » ص (١٢٤). وهو الذى أنقذ عجر الحلاق فى الوقت المناسب ، مما جعله يقول له : « إنى مدين لك بحياتى أيها الولى الطيب » ص (١٥٣) . وهو الذى يتصدى لأنيس الجليس فيبطل كيدها وينقذ رجال المملكة .

ويحدث إزاء هذا تغيير فى شخصية شهر يار ، وخاصة بعد أن عرته أنيس الجليس ، لقد بدأ يحس بالضعف البشرى ، وتغيرت خاتمة الحكايات فى أغلب الأحيان . ولم نعد نلتقى كثيرا بكلمة « فليضرب عنقه » ، فهو الذى جمع بين نور الدين ودنيا زاد ، وأصلح من عبث أشرار العفاريت وتهلل المجلس بالفرح ، وحين هتف فى حكاية « قوت القلوب » بضرب عنق المعين وجميلة ، تماسك من جديد وفتر غضبه « لعله تذكر هروبه ليلا عاريا والأثم يطارده » ص (١٨٥) .

وتحدث المعجزة الحقيقية على يد العامة فى حكايات « معروف الإسكافى ، فيقترب إليه الحكام ويغدق عليهم المال ، لا يتنكر لأصحابه الفقراء ، من أمثال عجر الحلاق وإبراهيم السقاء ورجب الحمال ، ويحمل السلطان على توفير أرزاقهم « فحلت بشاشة الأنس فى وجوههم محل تجاعيد الشقاء ، وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » ص (٢٣٥) ، ويظهر له عفريت الخاتم ويأمره بقتل المجنون والشيخ ، فيرفض معروف ، ويتذكر فاضل صنعان ومأسى صنعان وجمصة البلطى ، ويفضحه العفريت ويحمل معروف إلى الحاكم لمحاكمته ، ولكن الجماهير قد وعت فتجمعت وانطلقت تصيح :

– معروف برئ ...

– معروف رحيم ...

– معروف لن يموت ...

– الويل لمن يمسه بسوء ...

وتحدث معركة بينهم وبين الشرطة ، ويحضر السلطان بنفسه ، ويتخذ قرارا عجيبا بأن يتولى معروف ولاية الحى ، وبذلك التقى وعى الجمهور مع التغير الذى حدث للسلطان ، فكانت تلك النتيجة الجديدة ، وتحول عبد الله المجنون من ولى غامض يفعل المعجزات ، إلى واقع حى ، فأصبح كبيرا للشرطة تحت اسم جديد هو « عبد الله العاقل » .

ـ ٧ ـ

كان من الممكن أن تنتهى هذه الرواية عند تلك النهاية السعيدة ، ولكن المؤلف أضاف حكايتين ، هما « السندباد » و « البكاءون » ، وتبدو هذه الإضافة مقحمة عند من تعودوا على القالب الحكائى ، الذى يعتمد على هيكل يتطور بالحدث حتى نهاية لا مزيد عليها ، ولكن هذه الإضافة مبررة بمنطق الحكايات الشعبية ، التى تتوقف بعد النهاية لتستخلص العبرة ، وتصفى الحساب ، وتعيد ترتيب البيت من جديد ، وتوزع التركة ، وتطمئن على مصير الشخصيات .

وهكذا كان دور « السندباد » و « البكاءون » ، وهو استخلاص العبرة الأولى بطريقة الحكمة واستخلاص النتائج ، فحين عاد السندباد مترعا بالخبرة استدعاه السلطان ، فقص رحلاته ، كانت تبدأ كل رحلة بمغزى ، يقدمه السندباد للسلطان ، وتنتهى بتعليق من السلطان ، ويدور خلال ذلك حوار ، وكأننا فى مجلس معاوية مع عبيد بن شرية الجرهمى . وقد ساهمت تلك الحكايات مع حكايات شهر زاد فى تطهير السلطان من كل تردده .

أما الثانية (البكاءون) فهى فلسفة عامة للحياة ، ولكن من وجهة نظر عربية ، فقد قرر أخيرا شهر زاد أن يهجر المال والولد والعرش ، وأن يبحث عن الخلاص ، فانطلق كمسيح جديد ، حتى وجد صخرة وقد فتح له فيها طريقاً ، فسلكه حتى وصل إلى مملكة ، عاش فيها منعما كأنها الجنة ، يباح له كل شئ ، ماعدا باباً واحدا كتب عليه « لاتقترب من هذا الباب » ، ولكن فضوله يستيقظ ، فيفتح الباب وإذا بمارد يعيده إلى الحياة من جديد « تقوس ظهره وطعن فى السن ، ودون اختيار مضى نحو الرجال بخطى متعثرة وارتمى آخر الصف وسرعان ما انخرط فى البكاء مثلهم تحت الهلال » .

وهكذا تتكرر قصة بدء الخليقة من جديد ، فضول تعقبه خطيئة ، وتوبة تعقبها

محاولة جديدة ، فى حركة استطاعت هذه الحكاية أن تجسدها ، وأن تجعلها تعكس موقف البشرية من ناحية ، وشكل الليالى العربية التى ترتد فيها النهاية إلى البداية من ناحية ثانية ، وأن تعكس أيضا من الناحية الثالثة حركة الحضارة العربية ، والتى لخصها عبد الله العاقل فى كلمة ، كانت كتعليق أخير أنهى به الرواية « من غيرة الحق أنه لم يجعل لأحد إليه طريقا ، ولم ييئس أحدا من الوصول اليه ، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون ، وفى بحار الظن يغرقون ، فمن ظن أنه واصل فصله ، ومن ظن أنه فاصل مناه ، فلا وصول إليه ولا مهرب عنه ولا بد منه » .

إن الرواية لم تقف عند الخاتمة السعيدة بالمفهوم الدنيوى « تبات ونبات ، وصبيان وبنات » . فالدنيا معبر ، أو كما وصفها أحد البكائين « دار العذاب » ص (٢٦٠) . وتلك هى فلسفة الحكايات الشعبية ، وهذا هو السر فى كثرة حديثها عن الموت « هادم اللذات ومفرق الجماعات » ، والسر فى نغمة الأسى التى تصاحب الحكاية الشعبية على الرغم مما فيها من لحظات سعيدة ، فهى لحظات زائلة شأن الحياة الدنيا .

وتلك هى الحقيقة التى أدركها شهرزاد ، فجد للخلاص حتى تحول إلى روح من تلك الأرواح التى « تقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر » ، إنها روح ولى من الأولياء تكون مهمتها الإلهام وحفظ التوازن وقت الشدائد . وتلك هى الحقيقة التى ينبغى أن يرحل من أجلها سندباد ، فقد رأى فى الحلم كأن الرخ يرفرف بجناحيه ، فقال له الشيخ « لعلها دعوة إلى السماء » .

وقد ظهر هذا الأسى عارما فى نهاية ليالى محفوظ ، ومعبرا عنه بأسلوب حماسى متقد ، وإنه يعكس رغبة شخصية للمؤلف يتطلع بها نحو السماء ، بعد أن خبر الدنيا وخبرته .

-٨-

وقد يفرض علينا هذا أن نقترب من نقطة تحتاج إلى تمحيص ، وهو موقف نجيب محفوظ من « الفعل » و « الحكمة » . وقد يخيل لى أن هذا المؤلف لا يتلاءم مع مفهوم الحضارة العربية للبقاء والفناء .

يصور نجيب محفوظ خلال الرواية صراعا بين « الفعل » ممثلا فى فاضل صنعان ، وبين « الحكمة » ممثلة فى الشيخ ، فيبدو بينهما تنافر ، يظهر على السطح

حين يحاول كل منهما أن يستقطب « علاء الدين أبو الشامات » ، يحاول فاضل أن يبعده عن طريق الفناء ، وأن يراه من جنود الله لا من دراويشه ، ويخبره أن « أهل الفناء يخلصون أنفسهم وأما أهل الجهاد يخلصون العباد » . ويحاول الشيخ أن يضمه إلى طريقه ، فيتحدث عن فاضل على اعتبار أنه مرحلة بعدها ما هو أفضل منها « شاب نبيل عرف ما يناسبه وقنع به » « إنه يجاهد الضلال على قدر همته » ، ثم يحاول أن يشد علاء الدين إلى تلك المرحلة الفضلى « كل ما عليها فان سوى وجهه ومن يفرح بالفانى فسوف ينتابه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه ، كل شئ عبث سوى عبادته ، الحزن والوحشة فى العالم كله ناجم عن النظر إلى كل ما سوى الله » ص (١٩٧) .

يفترض نجيب محفوظ إذن أن هناك تنافرا بين الفعل والحكمة ، ثم ينحاز فى النهاية إلى الحكمة على حساب الفعل ، فقد سقط فاضل عبدا لطاقية الإخفاء ، لأنه كان يحمل فى داخله بذور سقوطه ، وهى حرصه على الدنيا والقوة واللذة ، وتحرض الرواية ــ وبأسلوب يحمل مزاجا شخصيا ــ سندباد على أن يتطلع نحو السماء ، وتحتفل بخروج شهرزاد بحثا عن الخلاص بعد أن هجر كل شئ .

وأظن أن المفهوم القديم لموضوع « البقاء والفناء » يختلف عن هذا المزاج الشخصى ، الذى يضرب بجذور عميقة فى أعمال نجيب محفوظ ، وفى مرحلته الواقعية التى كانت تنتهى الروايات فيها نهايات مستسلمة ، حقا ، إن أصحاب وحدة الوجود يرون فى الفناء غايتهم المنشودة ، ولكن أهل السلف ممن تمسكوا بجوهر القرآن والسنة يتحدثون عن البقاء كمرحلة بعد الفناء ، يصل المسلم ثم لا يفنى بل يعود إلى الأرض ليحقق أسماء الله الحسنى ، ويضربون المثل بمعراج النبى صلى الله عليه وسلم ، فلم يكتف بالفناء فى الحضرة الإلهية ، بل عاد إلى الأرض محملا بزاد روحى يحميه من السقوط .

وقد يقال : إن نجيب محفوظ أشار إلى هذه المرحلة ، حين تحدث عن عبدالله العاقل بعد عبد الله المجنون ، وحين أنهى الرواية وقد جعل عبد الله العاقل يتجه صوب المدينة ، وهذا صحيح ولكنها إشارة حيية ، لا تتناسب مع مظاهر الاحتفاء بالخلاص ، والتخلى عن الدنيا ، والحنين للسماء .

وأمر آخر لم يتخلص فيه نجيب محفوظ من قديمه ، وهو صرامة التخطيط فى هذا العمل ، فقد ذكرنا أن الوحدة التركيبية تحرص على رابطة ، ولكنها رابطة ينبغى أن تكون هشة ، لا تصدر عن تخطيط عقلانى صارم ، ولكن نجيب محفوظ الذى كان يبدو فى ثلاثيته مهندسا صارما ، يحرك الأجيال فى أدوار معلومة ، دوراً بعد دور ، وجيلاً بعد جيل . هذا المهندس التخطيطى يظهر هنا من جديد ، وفى ملحمة الحرافيش أيضا ، فهو يحرك الخيوط كما رأينا من قبل فى ثلاث مراحل ، وكل مرحلة بعد الأخرى ، لا تستطيع أن تتجاوز وضعها ، ومن ثم تأتى كل حكاية بعد الأخرى ضرورة أو احتمالا ، كما يشترط أرسطو فى حديثه عن الوحدة العضوية . وكأننا هنا نلتقى مرة أخرى بأجيال نجيب محفوظ ، والتى يأتى فيها كل جيل عقب الآخر فى حركة متطورة نحو الأمام .

وداخل هذا الشكل الخارجى الذى يقترب فيه المؤلف من بناء الليالى العربية ، نحس بجو الليالى فى اختلاط الجن والأنس ، وظهور العفاريت ، والأدب المكشوف (ص ٩٣ و ١٢٦) والحديث عن كيد النساء فى قصة أنيس الجليس ، وانحلال النساء المترفات من وجهة نظر العامة كما فى قصة « قوت القلوب » ، والتحول من صورة إلى أخرى ، فجمصة البلطى يتحول إلى عبد الله الحمال ، ثم إلى عبد الله البرى ثم إلى عبد الله المجنون ، وأخيرا إلى عبد الله العاقل ، وتتداخل الحكايات . فقصة فاضل صنعان تنتهى فى قصة « طاقية الإخفاء » . ومداعبة أحلام العامة فالفقير يحصل على كنز أو على خاتم سليمان أو على طاقية الإخفاء أو يصبح عديل السلطان . أو يقوم بمغامرات ماجنة مع نساء الطبقة الحاكمة .

ورائحة الكتب القديمة تتناثر داخل هذه الرواية ، فكأننا نطالع كتب التراث ، فمن حكم ووصايا (ملحق / ١) تذكرنا بالعقد الفريد ، ومن ليال يختلط فيها الشعر بالغناء (ملحق / ٢) تذكرنا بأبى الفرج الأصفهانى . ومن ليال صوفية (ملحق / ٣) تذكرنا بالإمتاع والمؤانسة ، ومن استخلاص العبرة عن طريق الحكايات (ملحق / ٤) كما نرى فى كليلة ودمنة .

وقد تبدو هذه الأجزاء مستقلة ، ولكنها فى النهاية جزء داخل ما اتفقنا على تسميته بالوحدة التركيبية .

ملحق / ١

كلما خلا إلى نفسه تساءل « هل بقيت فى الحياة بمعجزة لأعمل حمالا ؟! » وتساءل أيضا « لم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قمقام صنعان الجمالى ؟ » . وامتلأ بالحيرة كوعاء مكشوف تحت المطر فقادته قدماه إلى دار الشيخ عبد الله البلخى . قبل يده وتربع أمامه وهو يقول :

- إنى غريب ..

فقاطعه الشيخ :

- كلنا غرباء .

- اسمك كالزهرة يجذب إليه شوادر النحلات .

فقال الشيخ :

- الفعل الجميل خير من القول الجميل .

- ولكن ما الفعل الجميل ؟ .. هذه هى مشكلتى !

- ألم يصادفك عند مجيئك حائر ؟

- أين يا مولاى ؟

فأجاب بهدوء :

- بين مقامى العبادة والدم ؟

فارتعد خوفا وقال لنفسه إنه يرى ما وراء الحجاب . وقال متنهدا :

- فى الليلة الظلماء يفتقد البدر .

فقال الشيخ :

عرفت من التلاميذ ثلاثة أنواع .

هم السعداء فى جميع الأحوال .

قوم يتلقون المبادئ ويسعون فى الأرض ، وقوم يتوغلون فى العلم ويتولون الشئون ، وقوم يواصلون السير حتى مقام الحب ولكن ما أقلهم !

فتفكر عبد الله مليا ثم قال :

ـ ولكن العباد فى حاجة إلى الرعاية .

فقال دون أن يتخلى عنه هدؤه .

ـ كل على قدر همته .

فتحدى تردده قائلا .

ـ إنما قصدتك يا مولاى .

وعثر فى الصمت كأنما ليجمع أفكاره فقال الشيخ :

ـ لا تحدثنى عن مقصدك .

ـ لماذا ؟

ـ كل على همته !

أسبل جفنيه غائبا عن اللقاء .

انتظر عبد الله أن يرفعهما مرة أخرى ولكنه لم يفعل فانحنى لاثما يده وانصرف .

ملحق / ٢

احتفل بالزفاف فى حجرة أم السعد . شهدته الأسرتان ، ودعى إليه عبد الله الحمال ، فسوغ حضوره بهدية من العنبر والبخور قدمها للعروسين ، وبما بذله فى النهار من كنس الفناء . جاد بالهمة التى جاد بها ساعة تصدى لقتل بطيشة مرجان . ثمل بعبق الأسرة الحار الذى نفثت فى جوارحه سكرة باقية . جاش صدره بالأبوة والزوجية والحب خاشعا فى الوقت نفسه تحت هيمنة التقوى وحب الله الرحيم ، استرد ثراء وجدان قديم ونعم بالقرب ، دافنا سره فى بئر مترع بالأسى .

وتطوعت حسنية لإحياء زفاف شقيقها معتمدة على إجادتها فى الشعر والغناء والصوت الحسن ، وعلى إيقاع الأكف أنشدت بصوت عذب .

يترجم طرفى من لسانى لتعلموا

ويبدى لكم ما كان صدرى يكتم

ولما التقينا والدموع سواجم

خرست وطرفى بالهوى يتكلم

فطربوا جميعا ، وطرب عبد الله حتى فاض قلبه بالدمع . وقام ليلقى فى المدفأة حطبا فسمع على باب الحجرة طرقا . مضى ليفتح فطالعه فى الظلام البارد ثلاثة أشباح قال أحدهم :

ـ نحن تجار أغراب ، سمعنا غناء جميلا فقلنا إن الكرام لا يصدون الغريب .

أشار فاضل إلى النساء فتوارين وراء ستارة تشطر الحجرة ومضى نحو الأغراب قائلا :

ـ ادخلوا بسلام .. ما هو إلا زفاف قاصر على أهله البسطاء .

فقال الرجل الغريب :

ـ ما نريد إلا الأنس بالناس الطيبين .

وقال أحد الآخرين :

ـ عندكم دفء جميل .

وجاءهم فاضل بطبق من البسيمة والمشبك وهو يقول :

ـ ما لدينا سوى هذا وهو ما نتعيش منه .

ـ نحمد الله الذى حلى ريقنا وأحلى ليلتنا .

ومال كبيرهم على أذن أحد الآخرين فغادر المكان مسرعا . وخطف عبد الله من الكبير نظرات فخيل إليه أنه لا يراه لأول مرة ، وحاول أن يتذكر أين ومتى ولكن خانته الذاكرة ، ثم رجع الرجل محملا بالسمك المقلى والمشوى فدب فى الأنفس نشاط ، وسعدت بلذيذ المأكل ، وقال فاضل ممتنا :

ـ ما يليق مسكننا بمقامكم .

فقال الرجل مجاملا :

ـ العبرة بأهل المسكن .

ثم برجاء :

ـ أسمعونا طربا فالطرب ما أسعدنا بمعرفتكم .

فذهب فاضل إلى ما وراء الستار . وقبل أن يستقر فى مجلسه مرة أخرى تهادى صوت حسنية منشدا :

لو علمنا مجيئكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خـدودنا والتقينا

ليكون المسير فوق الجفـون

فطرب الجميع وهتف أحد الغرباء .

ـ تبارك الخلاق العظيم .

وسأل الكبير فاضل :

ـ كيف ملكت هذه الجارية وأنت على ما تزعم من فقر؟

فقال فاضل :

ـ ما هى إلا شقيقتى .

ـ لها صوت مهذب ينم عن أصل كريم .

فوجم فاضل فما كان من عبد الله الحمال إلا أن قال :

ـ وإنّه لمن أصل كريم اعترضته غدرة من غدرات الزمان .

فتساءل التاجر :

ـ ما حكاية تلك الغدرة ؟

فأجاب عبد اللّه الحمال :

ـ مامن أحد فى مدينتنا إلا ويعرف حكاية التاجر صنعان الجمالى .. !

فصمت التاجر لحظة ثم قال :

ـ سمعنا بها فيما سمعنا من أنباء مدينتكم العجيبة .

وتساءل زميله :

ـ ولكن هل تصدقون ما روى عن العفريت ؟

فتساءل فاضل بدوره :

ـ كيف لا وقد جر علينا ما جر من كوارث !

ـ ولكن الوالى لا يستطيع أن يستدعى العفريت للشهادة أو التحقيق فكيف يقيم العدل ؟

فقال عبد اللّه الحمال :

ـ على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا !

فسأله كبير الغرباء :

ـ ترى هل تكابدون فى حياتكم ظلما ؟

فأسعفه الحذر المكتسب من خبرته القديمة فى الشرطة وقال :

ـ لنا سلطان عادل والحمد لله ، ولكن الحياة لا تخلو من غصص .

وتواصل الحديث ساعة حتى نهض الغرباء للانصراف .

ملحق / ٣

وذات ليلة استقبله الشيخ فى الحجرة نفسها ولكنه رأى ستارة مسدولة فى ركنها الأيمن فغزته خواطر الشباب . وقال الشيخ :

ـ اسمع يا علاء الدين :

تحركت أوتار عود من وراء الستار وأنشد صوت عذب :

ليلى بوجهك مشــــرق   وظلامه فى الناس سارى

والناس فى سدف الظلا   م ونحن فى ضوء النهار

سكن الصوت ولكن صداه واصل نفاذه إلى الأعماق .

قال الشيخ :

ـ هذه زبيدة ابنتى وإنّها لمريدة صادقة .

غمغم علاء الدين منتشيا :

ـ أنعم وأكرم .

ـ لقد رفضت أن أعطيها لابن كبير الشرطة .

ثم مواصلا بعد صمت :

ـ ولكنني وهبتها لك يا علاء الدين .

فقال بنبرة مرتعشة من التأثر :

ـ ما أنا إلا حلاق متجول .

فأنشد الشيخ :

زائـر نم عليه حسنـه   كيف يخفى الليل بدرا طلعا

ثم قال :

ـ من ذل فى نفسه رفع الله قدره ، ومن عز فى نفسه أذله الله فى أعين عباده .

ملحق / ٤

تعلمت يا مولاى أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم ، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه ، فقد تحطمت السفينة كسابقيتها فوجدنا أنفسنا فى جزيرة يحكمها ملك عملاق لكنه كريم مضياف ، رحب بنا ترحيبا فاق جميع آمالنا ، ولم يكن لنا فى كنفه إلا الاسترخاء والسمر ، وقدم لنا من صنوف الطعام وألوانه مالايخطر ببال فأقبلنا على الطعام كالمجانين ، غير أن كلمات قديمة تلقيتها فى صباى عن مولانا الشيخ عبد الله البلخى صدتنى عن الإفراط ، ويسرت لى وقتا طويلا للعبادة على حين أنفق أصحابى وقتهم فى التهام الطعام والنوم الثقيل فى أعقاب الامتلاء ، فازداد وزنهم زيادة فظيعة واكتظوا باللحم والدهن فانقلبوا كالبراميل . وجاء الملك ذات يوم فتأملنا رجلا جلا ثم دعا أصحابى إلى قصره والتفت إلى قائلا فى ازدراء :

ـ إنك كالأرض الصخرية لا تثمر .

فحزنت لذلك . وخطر لى أن أتسلل بليل لأرى ما يفعل أصحابى فرأيت رجال الملك وهم يذبحون الربان ويقدمونه للملك فالتهمه بوحشية وتلذذ ، فطنت فى الحال إلى سر كرمه ، وهربت إلى الشاطئ حتى أنقذتنى سفينة .

تمتم السلطان :

ـ أبقاك تورعك يا سندباد .

ثم قال وكأنما يحادث نفسه :

ـ ولكن الملك أيضا فى حاجة إلى الورع !

استبقى السندباد صدى تعليق السلطان دقيقة ثم واصل حديثه .

مالك الحزين .. وحلم ليلة شتاء

-١-

« إمبابة ، أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

أنت سكران ...

كلا أنت مجروح » ....

ويقف مالك الحزين على الجداول التى جفت ، والغدران التى غاضت ، وينفض عن جراحه .

-٢-

عشرون عاما مضت على هذه الذكريات ، تمر فى حلم ليلة شتاء ، يغفو يوسف النجار ، أو مالك الحزين ، فهما سيان ، والمساء ينشر ظلاله الأولى ، والشمس وراء الغيوم ، ما بين طرفه عين وانتباهتها يغير الله حالا بعد حال ، إنه يفتح عينيه مع ضوء الفجر « كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع ، كما تتراجع الأحلام » .

-٣-

تلك هى الجملة الأخيرة فى الرواية ، وهى مفتاح سرها ، فالرواية حلم ، ولكنه ليس مثل كل الأحلام . هو ليس كابوسا يفزع صاحبه عقب أكلة دسمة ، فيتخلص منه بالأدوية والمهدئات ، وهو ليس حلم ليلة صيف ، يمثل نوبة عارضة تزول مع زوال الظلام ، إنه حلم أقوى من الحقيقة ، إن إمبابة خلال عشرين عاما ، ليست هى مجرد ذكريات ، يرويها يوسف النجار ، بل هى وجود يمثل الحقيقة وغيرها يمثل الزيف «كلا ، لم يكن سحرا » تلك جملة يرددها الأمير عوض الله فى نهاية الرواية ، وهو يرى المقهى يرحل أمام عينيه « خفيفا كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال » .

-٤-

يقف مالك الحزين فى النهاية على الشواهد والطلول ، ولكن لا لينعاها إلى الأبد ، بل ليعلن أنها قد تحولت إلى أساطير ، تتحدى الموت والزوال « شيوخ إمبابة ، الشيخ منهم طوله شبران ، ولحيته طولها شبر من القش الذهبى الناعم الأحمر ، والأخضر والأصفر ، يعششون هناك بين أغصان الكافورة الكبيرة العالية ، يصدرون الجلبة الخفية ،

وهم يزقزقون مثل العصافير الهرمة ، ويقفزون من غصن إلى آخر ، بجلابيبهم القصيرة ، التى تكشف عن سراويلهم الداخلية الدمور ، وسيقانهم القصيرة المعوجة ، يقرضون الأوراق ، ويتهامسون بأسرارهم الصغيرة الخشنة التى يدارونها فى ذقونهم الملونة المرسلة ، يضحكون كأنهم يشخرون ويبولون على الأحفاد وأبناء الطريق » .

ـ ٥ ـ

أما العالم الخارجى الذى بدأ يزحف ، فهو عالم زيف يقاومه أهل الحارة ، فتحت عنوان « معركة رأس العجل » لا يتحدث إبراهيم أصلان عن معركة حربية ، أو موقعة تاريخية ، وإنما يتحدث عن موقعة بين حى إمبابة بعاداته وتقاليده ، وبين العدو الخارجى الذى يريد أن يطيح بهذه العادات . المسألة ليست مسألة مظاهرة ، أو تدخل حكومى ، ولكنها أهم من ذلك . إن القنابل والدخان والروائح الكريهة والحجارة والغبار ، لا تنم فى وصفها عن أشياء حقيقية ، بقدر ما ترمز إلى العالم الخارجى ، الذى يمثل الخطر الحقيقى ، وإن تشبث الشيخ حسنى بعصاه ، أو كما يقول المؤلف « رجوع الشيخ إلى عصاه » ما هو إلا دفاع عن الكيان .

وتنجلى المعركة عن دماء وقتلى وجرحى ومدافع ورصاص وبقايا قنابل ، لكن البيضة التى كانت فى جيب الشيخ حسنى ، والتى سرقها من جارته ، لا تزال سليمة لم تكسر .

ـ ٦ ـ

المسألة ليست مسألة بيضة ولا يحزنون .

بل هى مسألة حارة ، وجودها هو الحقيقة ، وغيرها هو الزيف .

فاطمة لا تخلع ملابسها بعيدا عن إمبابة أبدا (ص١٠٥) ويوسف النجار يعود من وسط البلد ، عقب المظاهرات ، فيجد عالمه الحقيقى فى إمبابة ، إن المظاهرات والهتافات والناس الذين اشتركوا فيها من طلبة وممثلين وممثلات ، إن كل ذلك يمر سريعا أمامه ، وكأنه شريط سينمائى يتفرج عليه ، وإن حى إمبابة مشغول بوجوده الخاص ، وكأن كل ما يحدث فى وسط البلد إنما ينتمى لعالم آخر ، فيصيح قائلا « ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم ، وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحى وقاسم وعبد القادر وعبد الفتاح

وخليل ، وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكم » ص ٧٥ .

-٧-

كل الحارة إذن جميلة فى عين مالك الحزين ، التبذل ، السرقة ، المكائد ، الضحك على الناس ، الجبن ، المطبات ، المؤامرات ، إنه يقف على الأطلال ، وكل ذكرى من الحبيب جميلة ، حتى لو كانت روث بهيمة كما يقول الشاعر القديم .

-٨-

نحن إذن أمام سلوكيات الحارة ، بكل ما فيها من خير وشر ، ولكنها سلوكيات ترسبت على مدى أجيال ، واكتسبت قدرا من الحكمة ، لا يتوافر فى الكتب ، أو فى أدمغة المثقفين ، تصبر على العجولين والمتهورين ،وتتسامح مع المخطئين ، وتملك موازين شتى ، ومقامات كثيرة ، وترد المنحرفين بطريقة مسالمة تتخذ سلاحها من الألقاب والسخرية ، قدرى يعاشر الإنجليز فترة ، فيتخلق بأخلاقهم ويعتبر أن أولاد البلد همج ، ولكنه طيب القلب فى داخله ، يسخرون منه ويلقبونه بقدرى الإنجليزى ، وتضعه الرواية فى مواقف ، يكتشف منها فى النهاية أن الأخلاق الإنجليزية لا تنفع وقت الزنقة ص (١٠٢) .

-٩-

ولكنها لا تتسامح مع المال الحرام ، ولا تخدع بالمظاهر المتعجرفة طوبى للبسطاء ، أما المتكبرون المتعجرفون ، فهم الخطيئة الكبرى . الهرم الكبير يتاجر فى المخدرات ، هو معلم كبير ، يثير الضجيج والعجيج ، ولكن ظظ ، الحارة لا تخدع بهذه المظاهر ، إنها تملك مصفاه تاريخية ، تميز بين الخبيث والطيب ، أبدا لن يتسلل الهرم الكبير إلى قلوب البسطاء ، ويظل بينهم شيئا شاذا وإن كان مخيفا ، وتأتى نهايته بطريقة درامية ، وعلى يد « سليمان الصغير الذى أضاع الهرم الكبير » ، وهو عنوان فى الرواية يوحى بأن الله يضع سره فى أضعف خلقه كما يقول البسطاء ، وتأتى النهاية غير مفتعلة ،وكأنها غير مقصودة من سليمان الصغير ، ولكنها حكمة الله ، هى التى تدبر كل شئ ، وما نحن إلا أدوات لها ، ولكنها لن تضل طريقها ، إن الهرم الكبير بعد تلك الصدفة غير المدبرة بينه وبين سليمان الصغير « ذهب يجرى كالقاطرة وهو يعوى ويخبط فى جدران الطريق » ص (١٣٩) .

- ١٠ -

طوبى للبسطاء والغلابة ، والويل كل الويل للمعلمين .

ولكن المصيبة تكمن فى أن الحارة تتقبل تقسيم غلابة - معلمين ، وكأنه شئ طبيعى . مسطر فى اللوح المحفوظ ، الغلابة يسيرون فى فلك المعلمين ولا يتدخلون فيما هو مسطر على الجبين ، فقط يكتفون بالأمثلة الشعبية التى تحتج فى هدوء على تلك الأوضاع « الغدر لما حكم صبح الأمان بقشيش . والندل لما احتكم يقدر ولا يعفيش » .

يسكت الغلابة ويتآمر المعلمون ، ويضيع المقهى للأبد .

ولكن بعد أن تمت المأساة ، ونجحت المؤامرة ، وحيكت فصولها تماما ، يثور عبد الله الغلبان فى النهاية ،وبطريقة فجائية ، فيحطم رأس المعلم ، ويدرك أن هذا سهل . وإنه قد خدع من قبل « أدرك أن ضرب دماغ أى معلم أخف من أى شئ ، أخف من الشغل ، أخف من تلبية طلبات الزباين ، أو تسليك البوارى ، أخف حتى من عدم الشغل » ص (١٣٤) .

لقد خرج عبد الله الغلبان على نسيج الحارة ، ولكنه الخروج الذى لا يفيد ، فقد جاء بعد أن تمت المأساة ، ونال الخارج جزاءه ، وأصيب بالجنون « وخرج عبد الله وهو يهلوس بالكلام ،واتجه إلى شارع السوق ، وهو مازال يقبض على المبرد الحديدى المسنون » .

وتبقى الحارة خالدة ، تفرض نسيجها بخيره وشره على الجميع ، ويكف كل واحد بعد مصير عبد الله ، عن الخروج على الخيوط المتشابكة .

- ١١ -

ربما كان حب المؤلف يجعله يتقبل الحارة كما هى ، والحب أعمى يجعل صاحبه يرى القبح جمالا ،ولا يفكر فى معارضة المحبوب ، فيقبله كما هو ، وضرب الحبيب كأكل الزبيب ، نحن أمام حارة لا يدرك ابنها عيبا من عيوبها ، ويتقبلها كما هى ، حتى فى نسيجها الصارم القاتل .

ومن هنا كانت حارة يوسف النجار مغلقة على نفسها تنظر إلى العالم الخارجى نظرة ريبة ، تقاوم رياح التغيير ، تخلو من نفس الجيل الجديد ، تتدرج طبقة المعلمين

والمثقفين فى النسيج العام ، ولا يفكرون فى تحويره أو تطعيمه ، حتى الأولاد ، أو الجيل الجديد ، لا يحملون الجديد ، وإنما يجتمعون فى النهاية ، وبغريزة تخلو من التساؤل ، فيقـاومون العالم الخارجـى ، ويدافعون عن كيان الحارة ، الذى يرثونه عن الآباء والأجداد ، ويرضخون له دون تفكير .

ـ١٢ـ

ظل يوسف النجار طيلة الرواية ، يحدثنا عن كتاب سيكتبه وينتقى الأحداث ، سيكتب عن هذا ولا يكتب عن ذلك ، وتنتهى الرواية والكتاب لم يكتب .

أما الرواية التى بين أيدينا (مالك الحزين) ، فهى ليست كتابا من وضع يوسف النجار ، أو مالك الحزين ، أو إبراهيم أصلان ، أو غيرهم من مؤلفى الروايات ، ومختلقى الحكايات ، تخضـع لانتقاء الأحـداث ،وترتيب مجرياتها ، وحبك عقدتها ، ورسم أبطالها ، إنها رواية من وضع الحارة ، مؤلفوها هم الشيخ حسنى ، وعم عمران ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان وقاسم أفندى ، وعبد الله القهوجى ، وسليمان الصغير ، والجاويش عبد الحميد ، والمعلم صبحى ، والمعلم عطية ، وحنفـى اللبان ، والحـاج خليل ، وعبد الخالق الحانوتى ، وسيد طلب الحلاق ، وزين المراكبى ، وفاطمة ، وشوقى ، وفاروق ، والأمير عوض الله ، وحسنة بائعة الجرائد ، وحسين عبد الشافى ، وعم مجاهد ، وجابر البقال ، والخواجة ، والريس عبد الباسط ، وحمادة الأبيض ، والحاج عوض الله ، والحاج محمد موسى ، وعشرات الأسماء ، يشكلون بطلا واحدا ، يجتمعون على المقهى ، ويتقابلون فى الوسعاية ، ويمارسون حياتهم بعفوية ، دون انتقاء للأحداث ، وترتيب لمجريات الأمور .

إن إبراهيم أصلان ليس مؤلفا ، بمعنى أنه صانع الأحداث وملفق الأكاذيب ، بل هو وسيط ، تقمصته روح الحارة ، فنطق فى لحظة حلم بما يمليه ، فكل شخصية من تلك الشخصيات ، لا تقدم بالطريقة الروائية ، التى تحرص على تحديد الملامح ، وتطور الحدث ، واصطناع البطولة ، إنها تأتى أمامنا عفوية ، وتمارس سلوكها بتلقائية ، وكأنها مدفوعة بروح الحارة ، وغريزة الجماعة .

ولكننا أمام بطولة من نوع جديد ، ليست مستمدة من المآسى الإغريقية ، أو من مؤلفات شيكسبير ، إنها بطولة متواضعة ، لا تدعى المعجزات ، أو تغيير عجلة التاريخ ،

هادئة تصنع حياتها ، أو تصنع لها حياتها ، دون جلبة أو ضوضاء . ولكنها فى النهاية ، ودون أن تدرى تصنع شيئا ، لسنا نسميه « بطولة » ، فلا شئ أضر بهذه الرواية من اصطناع ألفاظ المثقفين ، إنها رواية تجرى على طبيعتها ، حتى نجد أنفسنا فى النهاية ، وقد تشكلت أمامنا « نماذج » لا تقل بمقاييس الحارة عن أبطال الروايات العالمية ، وربما كانت كلمة « نماذج » أيضا تمثل الضرورة التى نستمدها من كتب الثقافة ، فالحارة بعد لم تخلق ألفاظها ومصطلحاتها .

فقدرى الانجليزى مثلا يمثل « نموذجا » يعارض به المؤلف نموذج عطيل ، ولكنه النمـوذج الذى تصنعه الحارة ، ولا تصنعه كتب المثقفين ، يبدو متكبرا على أهل الحارة ، اتصل بالانجليز وأجاد لغتهم ، وقرأ أعمال شيكسبير ، وكان يمثل أيام الإنجليز دور عطيل أمام ديدمونة ، لقبوه بالإنجليزى ، لا لأنه يجيد اللغة الإنجليزية ، بل لأنه كان يتخلق بأخلاق الإنجليز ، أصابته المأساة كما أصابت عطيل ، ولكن بطريقة ساخرة ، فقد حلت به اللعنة ، وتسربت إلى داخله بوادر الغيرة ، حين طلبت منه زوجه لحمة رأس من عند زغلول صاحب السمين ، إنه يكره زغلول لأنه يغازل النساء ، ويخشى أن زوجه « أم عبده » تميل إليه ، فادعى أن لحمته مقرفة ، وأنه سيذهب بنفسه إلى المذبح لكى يحضر لحمة الرأس ، ولكن اللصوص يسرقون منه رأس العجل ، ولا يتركون له إلا أذنه ، ثم يكتشف أن رأس العجل عند زغلول ، فيزداد هياجه ، ويتذكر قصة عطيل « كأن كاسيو الجبان هو زغلول ، وأم عبده هى ديدمونة ، والمنديل المضبوط هو رأس العجل والعلامة على طرف المنديل هى الأذن المقطوعة » .

وبلغت المأساة داخـل قـدرى ذروتها ، ولكن بطـريقة ساخـرة . وبأسلوب شعبـى « اختفت اللمعة من عينيه ، ولم يعد راغبا فى التطلع مباشرة إلى أى عين تصادفه ، ولم يعد يطلب لنفسه طعاما أو كوبا من الماء ، ولاحظ أن معدته لم تعد منتظمة كان يكثر من إخراج الرياح ، ويعض على شفته السفلى ، ويفتح الحنفية لكى يدارى بصوت الماء الضجيج الذى يعمله الإسهال ، وهو يجلس وحيدا داخل المرحاض ، وعندما قام مرة بواجب الزوجية مع أم عبده ، تبين أنه أصبح يسرع فى الإنزال ، ومع الوقت نحل عوده وتهدل شاربه » ص (٣٥) .

إنها لعنة الحارة قد حلت به ، لأنه لم يتفهم روحها ، ولم يتخلق بأخلاقها ، إنه خارج عن الحظيرة كافر ، يستحق العقاب ، وحين اقترب يوما من تلك الروح ، وطلب

أن تكون جنازة عم مجاهد في منزله ، اختفت تلك الشكوك ، وارتاحت نفسه « واستغرب تلك المخاوف التي قتلته ولعن الشيطان وقلة العقل والدنيا كلها وشعر بمزيد من الحب لكل الناس الموجودين » ص (١٠٢) .

وتعاوده المخاوف من جديد في نهاية الرواية ، ولكنه يطفئها حين يندفع إلى الخارج ، ويشترك في معركة رأس العجل ، ويردد كلمات ماكبث بأن مدينته ستنتصر على الحصار ، إن شخصية قدرى هنا لا تنمو بطريقة تطورية مما تصطنعها روايات شيكسبير وغيره من المثقفين ، إنها حالة حياة تتعرض للهبوط والصعود ، حالة خارج عن روح الحارة ، فحلت اللعنة بطريقة شعبية ساخرة ، تضعه في مطبات أو تسخر منه أو تلقبه بألقاب غريبة حتى يتفهمها أو يموت مغضوبا عليه .

ليس هنا بطل واحد تركز عليه الأضواء ، أو حتى بطل يمثل مصالح طبقة أو جماعة ، البطولة هنا من نوع جديد ، هي الحارة نفسها ، الجميع يسكنون معا ، ويتحركون معا ، وتتداخل مصائرهم جميعها ،كأنهم يتنفسون نفسا واحدا ، لا تجد منزلا معينا ، ولا خصوصية ولا أسراراً ، مشاغلهم واحدة من أول الرواية إلى آخرها ، في البدء كانت جنازة عم مجاهد ، ينبثق الشخص أمام الآخر وكأنه قرينه ، يظهر له عند الوسعاية ، أو عند السور ، أو عند انعطافه طريق ، أسماء كثيرة ومتداخلة ، وكأنه عنقود عنب لم تفرط حباته .

-١٣-

وربما كانت أعظم بطولة صنعوها وهم لا يدرون ، هي ذلك المقهى الذى يضم الجميع ، يحكى عم عمران قصته ، إن الخواجات قد أحضروا المونة والأدوات لكي يبنوا كازينو « الكيت كات » ، وإن الحاج محمد موسى كان يأتي ومعه رجاله ، ويسرقون من الخشب والجير والمونة كل يوم كميات صغيرة . لا يشعر بها الخواجات ، وكان الحاج عوض الله حارس الكازينو يعرف ولا يقول ، وأخذ الحاج محمد موسى يبني ذلك البيت الذى يضم المقهى ، الذى استأجره فيما بعد الحاج عوض الله . هذا البيت بنى من أحسن طوبة وأحسن مونة « عمدان السقف بلوط ، والدرابزين والأبواب والشبابيك من الخشب العزيزى أبو رائحة كأنها مسك ، والسلم وأرضية المناور والمقاعد من خشب الأرو الجوزى المحترم ،والرخام الأبيض الأصيل والزجاج أبو ألوان المعشق كان الكيت يكبر والبيت يكبر معه » ولكن هذا بيت صغير تمشى عنده تشم رائحته كأنه حق عنبر

مفتوح ، وهذا كيت كات رقص وطبل وملوك ووزرا .

إن قصة المقهى هى التى تمثل التاريخ الحقيقى لحى إمبابة ، صنعوه بأنفسهم وأقاموه بناءً يتحدى الكيت كات ويفضله ، هو منزلهم جميعاً ومستودع أسرارهم ، لم تأت القصة مروية من المؤلف ، وتخضع لعنصر التشويق والإثارة ، بل قصها عم عمران بطريقة « المصطبة » التى تناسب الحارة ، كل شخص يسمعها ، وكل شخص يضيف إليها ، وتحدث المقاطعات والتعليقات ، ولكن حكيم القرية ، أو هو عم عمران ، يمضى فى قصته ، والجميع ينصتون ، فعقب جنازة عم مجاهد ، وتلاوة القرآن الكريم ، أخذ الجالسون يتسامرون ، وأخذ عم عمران يحكى لهم تاريخ إمبابة مع الخواجات والفرنسيين ، وتطرق إلى قصة الكيت كات والمقهى الذى بنى معه فى وقت واحد ، كانوا قد نسوا وتركوا الميكرفون مفتوحا ، فأخذ صوت عم عمران والجالسين معه ، يصل إلى كل بيت ودكان ومكان ، وكف الجميع عن أعمالهم ، الأمير عوض الله وعبد الله القهوجى وجلال بائع العصير وحسين السماك وشلة الشباب وقاسم أفندى ، كلهم وقفوا يصغون بانتباه ، إنها قصة المقهى ، الذى أصبح على كف عفريت ، يرويها عم عمران .

-١٤-

كل الوسائل إذن مستمدة من الحارة .

حتى التفلسف يكاد يكون محرما على أبنائها ، هى حياة يمارسونها ، وحكم يتداولونها ، وأمثال شعبية ، وخبرات ، وتراث ، ومعايير ، ومقامات ، وخلق كثير ، وطهور ، وزفة ومولد وليلة كبيرة .

حاول الأمير عوض الله مرة أن يفكر فى المقهى وقال « إن الانسان لازم يخرج من نفسه لكى يراها كما قال يوسف النجار » ولكن التفكير أحزنه فكف عنه ، حاول أن يتذكر فعرف أنه يحاول المستحيل . ص (١١٠) .

ولكن لا يعنى هذا أن الرواية خلت من عنصر التفلسف ، ولكنه التفلسف الحقيقى الذى لا يفرضه المؤلف ، ولا تبدو فيه صنعة الثقافة ، إنه التفلسف المعاش إن صح هذا التعبير ، يختلط فيه الموت بالحياة ، وتمارس فيه الخطيئة مع العبادة .

تبدأ الرواية والناس قلوبهم معلقة فى الهواء ، حين يعرفون أن مصير المقهى على

كف عفريت ، ولست أقول بقبضة القدر ، فإن مثل هذه التعبيرات تبدو هنا كبيرة ، تعبيرات تأتى من بطون التاريخ ومن كتب المثقفين ، وتسير الرواية وقلوب الناس كما قلت معلقة فى الهواء ، وقد انعكس هذا على الشخصيات فبدت طائرة متحركة لا تستقر وكأنها فوق سطح من الصفيح الساخن كما يقولون .

ـ ١٥ ـ

الشخصية الوحيدة التى تقرأ وتمارس سلوك المثقفين ، هى شخصية يوسف النجار ، وهى أضعف الشخصيات بمنطق الرواية .

مرة يبدو « مثل الغريب فى إمبابة مع أنه من أبنائها » ص (٥٥) يسترخى على مقعده ويظل صامتا طول الوقت ، يحل الكلمات المتقاطعة ، ويكتشف أن تاييس كانت عشيقة للإسكندر الأكبر ، وثانية يرى الحياة فى حى إمبابة ويلعن كل شئ خارج هذا الحى ص (٧٥) .

وأخيرا يتحول فى النهاية إلى مالك الحزين ، يرثى الديار ، ويقف على الغدران والجدران ، ويبكى بصوت حزين مؤثر « لماذا لا تكتب وتقول ؟ لأنك لم تعد أنت ؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر ؟ وشعر بالحزن وهو يقول نعم ، لأنك لم تعد أنت . وليس نهرك ماترى . ذلك المطروح مثل ماء الغسيل . تعاف اليوم أن تروى منه القلب ، وتبل الريق . يرضيك ما فى فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر والعطش » ص ١٣١ .

إن المؤلف هنا تمرد على دور الوسيط . فتاهت عنه روح الجماعة ، وذهبت إلى عالمها الآخر ، كان قبل يتكلم باسمها ، ويكتب ما تمليه عليه ، بأسلوبها وأفكارها وبسلوكها ، فبدت الرواية سيرة شعبية ، كتبتها الجماعة خلال عشرين عاما ، وتقمصت إبراهيم أصلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال .

أما فى آخر الرواية فقد تمرد الراوى على دور الوسيط ، وأخذ يؤلف كقاص ، ويعتنى بالأسلوب ، ويريق عاطفته ، ويحاول أن يؤثر على القارئ ، وأن يسرق وعيه ، لكى يندمج معه فى اللعبة ، ومن هنا بدت فى النهاية رواية أدبية وليست سيرة شعبية ، ومن هنا نجد أن نبرة التفلسف ترتفع ، يجلس يوسف النجار ليصطاد السمك؛ ، فيتأمل نبرة التفلسف ولحظة سقوطها ، وهى معلقة فى السنارة « مدلاة تشد الخيط وقد قوست جسدها الصغير بنقاطه الثلاث السود ، تفرد نفسها فجأة ، وتقفز إلى أعلى ، ويرتخى

الخيط ثم تقع وهى معلقة فى طرف من فمها ، وتعود للإنقباض والقفز مرة أخرى علها تفلت حتى تهد قواها ويتسع جرحها » (١٣٠) .

ولكنها أبدا لن تفلت ، أحكم القدر قبضته ، وأصبحنا نحس فى نهاية الرواية بلغة المثقفين وتعبيرات الكتب ، إن مالك الحزين يجلس وحيدا على الجدران والأنقاض فيتذكر الدهر ، لقد تنبه لنفسه وهو يتأمل مقاطعها « أنت سكران . كلا ، أنت تفكر » .

كان من قبل يقول أنت فرحان أو غضبان أومجروح ، أما الآن فهو يقول أنت تفكر . لقد دخل عنصر التفكير فى نهاية الرواية ، فتمردت الشخصيات على أدوارها ، الشيخ حسنى يتذكر ساعة والده ، يوسف النجار يتذكر حجرا على الشاطئ « له سطح ناعم جاف ومغسول قاعدته مغمورة فى الماء وقد غطتها طبقة خضراء كأنها القطيفة الزلقة » ، وعبد الله الغلبان يتذكر نور » ويقول : « ملعون أبوكى دنيا » ، وعبد الله الأمير يقف صامتا تحت شجرة الكافور الكبيرة العالية ، ويتأمل الجدران ويقول « غريبة ، أن يمتد بك العمر لترى ذلك كله ، وتفقد ذلك كله ، وأنت بعد لم تتجاوز إلا الثلاثين . كلا لم يكن سحرا » ، وعم عمران راح يبحر فى الليل ويختفى بين نجوم الشتاء القليلة الغائرة ، والجاويش عبد الحميد يتطلع أمامه صامتا وهو يردد « الله يرحمك يا حاج عوض الله » .

لقد حلت لعنة المثقفين أخيرا على شخصيات الرواية . فتمردت على أدوارها ومالت إلى الصمت والتأمل واصطناع لغة الكتب ، فبدأ الانكسار فى الرواية ، ثلاثة أرباعها سيرة شعبية ، وربعها الأخير من تأليف كاتب معاصر هو إبراهيم أصلان .

-١٦-

يبدأ الحلم عقب مطر « ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحارة الضيقة » وينتهى وحبات المطر تسقط على سطح النهر « ثقيلة ودافئة وكل حبة تصنع دوامة صغيرة ، وتقفز إلى أعلى ثم تهبط ، وهى تتألق كحبة من اللؤلؤ » .

ويصاحب المطر أحداث الحلم ، يعنف حين تعنف ، ويرق حين ترق ، ولكنه ليس مطرا حقيقيا ، إنه مطر الأحلام ، أو قل كمطر الأفلام ، يصنعه المؤلف حين يشاء ، ويزيحه حين يشاء . ففى النهاية تصل الرواية إلى حالة السكون ، التى لا يسمع فيها إلا وقع المطر الرتيب المنظم على السقوف وهسيس الأشجار وهى تغتسل على حافة

الشاطئ ، حينئذ يتدخل المؤلف ، وكأنه مخرج الأحلام ، فقد وصل الحلم إلى نهايته ، وأشرق ضوء الفجر من بعيد ، وهبت ريح الشمال الكبيرة العالية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل .

إن جو المساء والحلم والمطر والأرض الزلقة والضباب ، والزجاج المغبش وملامح الناس التى لا تبين . هو جو أثير عند إبراهيم أصلان ، منذ مجموعته الأولى « بحيرة المساء » ، والتى قلت عنها مرة فى كتابى « القصة القصيرة فى الستينيات » ، « إن جو المقاهى واللون الرمادى وأشعة الشمس الغاربة ، والمصابيح التى لم تضئ بعد ، وهمهمات الجالسين ، وحكايات عم عمران ، والمسكنات والهروب من الألم ، وبائعة السجاير - ذات العيون الداكنة - إن كل ذلك يتآزر على خلق ذلك الجو الأسيان ، وتلك النغمة الشاردة » وقلت أيضا : « إبراهيم أصلان يضفى على قصصه شيئا من الجمال الأسيان الوديع ، وهو يستخدم الألوان الهادئة ، فيجعلنا نحس أننا إزاء جدول صغير ، ينساب بين طبيعة لم تمسها يد إنسان ، أو أننا إزاء لوحة انطباعية ، وهو دائما يرى الجمال والانسجام فى الدفء الإنسانى ، لقد تحطمت القوقعة فى قصة « جوار رجل ضرير » وأدرك الرجل أن الحياة فى معناها الحقيقى هى التى تكون بين الأهل » وقلت أيضا : « يؤثر أصلان العناوين الهادئة ، التى تستثير شيئا من الأسى والطفولة وشيئاً من الشحنات الانفعالية الخفيفة مثل : اللعب الصغيرة - بحيرة المساء - رائحة المطر - فى جوار رجل ضرير » .

إن أصلان ينظر إلى العالم وراء ستارة شفافة ،والأحداث تجرى أمام عينيه تحت الأضواء الصفراء ، وكأنه يشاهد خشبة مسرح ، قد انفض ممثلوه ، ويقف مالك الحزين على الخشبة ، يستعيد الأحداث ، حزينا أسيان ، إنه لا ينظر إلى الأحداث وقت فعلها ، ولكن ينظر إليها بعد أن انتهت ، فهى تأتيه « متقطعة متداخلة » .

-١٧-

« متقطعة متداخلة » تلك الصفة لم أوردها عفوا ، فهى سبيلنا لفهم عالم الزمن عند أصلان ، على الأقل فى روايته تلك ، فهو لا يقدم الأحداث فى صورة تاريخية متطورة ، تحس فيها بالصنعة الفنية ، التى تقتطع من النسيج العام حوادث ، وتتبع انبثاقها ، ثم تطورها حتى تصل إلى مرحلة الذروة ،وهو لا يقدم شخصيات بالمعنى المرسوم ، الذى يتتبع صورتها الجسدية ، وملامحها النفسية ، وتطورها الوجدانى ، إنه يقدم اللحظة فى مختلف أبعادها ، والزمن فى تراكمه ، والانبثاقات والانطباعات كلها

التى تحدث فى الآن نفسه ، وقبل أن ينتقل إلى اللحظة الأخرى ، تبدأ الرواية وأم فاروق تأخذ السمك من ابنها لتشويه ، وأثناء ذلك وفى اللحظة نفسها تتوالى أحداث كثيرة على المقهى وفى الوسعاية ، وبعد تزاحم الأحداث فى الآن نفسه ، نعود مرة أخرى ، ونرى أم فاروق لا تزال تشوى السمك ، والمعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال (ص١٥) ،وتنتقل الكاميرا إلى أحداث أخرى فى اللحظة نفسها ، ثم تعود (ص١٧) فنرى المعلم رمضان يقوم من مكانه فتدحرجت البرتقالات ، وتنتقل الكاميرا إلى أحداث أخرى ، ثم تعود فنرى (ص٣٨) يوسف النجار يبتسم من برتقالات المعلم رمضان التى تدحرجت ، ثم ننتقل إلى أحداث أخرى ونعود (ص٤٢) فنرى سليمان الصغير يجمع البرتقالات المتدحرجة ، ثم تتوالى أحداث اللحظة نفسها ، وتعود الكاميرا (ص٥٨) إلى المعلم رمضان وهو يأكل النصف الآخر من البرتقاله ، ونكتشف أن كل تلك الأحداث المنتزاحمة ، قد حدثت فى لحظة واحدة ، وهى اللحظة التى كان يأكل فيها المعلم رمضان النصف الأول من البرتقالة ، إن الأحداث تنمو بطريقة تراكمية ، يتراكب بعضها فوق بعض ، وكأن الحاره تحصن نفسها ضد التاريخ ، فهى لا تتطلع إلى المستقبل ، فالمستقبل بيد الله ، وهى لا تنظر إلى الماضى ، فما فات مات ، إنها تعيش اللحظة نفسها بكل تراكماتها ، ومن ثم فالحدث فى رواية أصلان ، لا ينمو بطريقة تاريخية ، تتطور من بداية إلى نهاية ، إن النهاية هنا ترتد إلى البداية ، وأول الأحداث (جنازة عم مجاهد) تظهر فى أول الرواية ، وتصاحبها حتى النهاية ، إنها ذات شكل دائرى ، يعود أوله إلى آخره ، وذات أحداث متراكمة ، كل حدث يشتبك مع الآخر ، فيوقفه مؤقتا ، ويشتبك مصيره بمصيره ، ثم يعود إلى مجراه الأول ، يوسف النجار يخرج إلى الوسعاية ، فيلتقى بفاروق وآخرين ، وتتوالى الأحداث أثناء عملية شى السمك ، وتبدو الشخصيات على الرغم من كثرتها ، وكأنها كتلة واحدة ، وكأن هناك روحا واحدة تسوقهم ، وهوى مشترك يدفعهم ، ليس هناك منزل مجدد ، ولا أسرار خاصة ، الجميع يخضعون لروح واحدة ، إن المقصود ليس هو الحدث فى حد ذاته ، وليست الشخصية فى حد ذاتها ، إن المقصود صورة حى إمبابة فى بعديه الزمانى والمكانى .

نحن هنا إزاء فيلم تسجيلى لحى قد اندرس بعاداته وتقاليده ، يريد المخرج أن يجعله ماثلاً أمام أعيننا ، المناظر لا تحتوى على شئ ، ليس فيها بعد فلسفى ، فقط التصوير وأمانة التصوير .

وهنا يلعب الوصف دورا كبيرا ، ويتخذ مفهوما جديدا ، إنه لا يقوم بوظيفة الديكور ، فيقدم ملابس الشخصية ، ومناظر المكان ، ويعد كل شئ للدور الذى يلعبه البطل أو الشخصية ، إنه وصف مقصود لذاته ، فالمؤلف يحب ، والحبيب يولع عادة بوصف كل ما يمت إلى الحبيب ، حتى لو بدا تافها فى عين الغريب ، والكلمة هنا تقوم بدور الكاميرا ، فهى مطالبة بالتسجيل والوصف الدقيق ، إننا نتقبل أوصاف أصلان الكثيرة ، والتى قد تضر بنمو الحدث فى معناه التقليدى ولكنها هنا مبررة بمنطق الفيلم التسجيلى .

ـ ١٨ ـ

والحارة تقدم نفسها من خلال شكلها ، بمعنى أن الشكل يتطابق هنا مع المضمون ، إن استخدمنا مصطلحات الكتب ، نحن إزاء جماعة عنقودية تتداخل مصائرهم ، ويعايشون أحداثا واحدة ، ويدفعهم هوى مشترك ، تنبثق الشخصية أمام الآخرين وكأنها قرينها ، ثم تختفى لتسلمها إلى قرين آخر ، ثم تظهر من جديد ، وكأن الجميع روح واحدة ، تتستر تحت أسماء مختلفة .

والحكايات هنا أيضا تتداخل ، وتتكدس بعضها فوق بعض ، تنبثق الحكاية من الأخرى ، عن طريق الاستطراد أو الذكريات . أو أى نوع من أنواع المناسبات ، ثم تجرى فى مسارها ، ثم تشتبك مع حكاية أخرى ، ثم تختفى ، ونعود إلى الحكاية الأولى أو الثانية ، أو الثالثة ، وهكذا فى خيط يضم الجميع ، دون أن تكون هناك حكاية أفضل من غيرها ،تستأثر بالأهمية ، يركز عليها المؤلف ، ويجعل بقية الأحداث تخدمها ، الجميع هنا سواسية ، والشخصيات متساوية ، ليس فيها ـ من الناحية الفنية ـ غلبان ومعلم وسيد ومسود ، فالكل يخضعون لروح واحدة ، هى روح الحارة ، بل ربما كان تصوير الغلبان أو البسطاء أقوى فنيا من تصوير المعلمين والمتكبرين .

سبق لى أن تحدثت فى كتابى « الوسطية العربية » ، عما سميته « الوحدة التركيبية » فى الإبداع العربى فنا وأدبا ، وهى وحدة كما قلت : « تتجاور فيها الأجزاء وتتماس ، دون أن يفنى بعضها فى بعض ، ولكل جزء كيانه الخاص ، فلا يوجد سيد ومسود ، ولا تابع ومتبوع ، ولا توجد نقطة هى مركز الدائرة ، ولا لحظة هى لحظة الذروة ، إن كل الأجزاء تتضام وتتجاور ، ولكنها تتساوى أمام الوظيفة العامة » .

إنها وحدة أفرغت نفسها فى الإبداع العربى ، فصيحا أو عاميا ، أدبا أو فنا ، إنها

لا تستخدم طرائق الوحدة العضوية ، التى تقوم على ترتيب الأحداث بطريقة عقلية ، تعتمد على الضرورة أو الاحتمال ، وتبحث عن بؤرة ارتكاز تتمحور حولها بقية الأحداث ، إن الأحداث فى الوحدة التركيبية تتجاور وتتداخل ، وتتساوى فى الوظيفة العامة ، والحدث ينبثق من الآخر عن طريق « المناسبة » وهى تسمية اهتم بها السيوطى فى الاتقان ، وأورد أن « أكثر لطائف القرآن مودعة فى الترتيبات والروابط » .

إن رواية إبراهيم أصلان تقوم على مفهوم تلك الوحدة ، إنها سيرة شعبية تتداخل فيها الأحداث ، ويكثر فيها الاستطراد ، وتتجاور الحكايات ، ويندمج المؤلف فى اللعبة حتى نهايتها ، فلا نحس أن هناك مؤلفا وراءها ، بل هى روح الجماعة تملى على الوسيط ، فكل شىء يتم على مستوى تلك الجماعة ، الأسلوب لا يتجاوز قدراتها ، والفلسفة لاتبتعد عن مستواها ، وتأتى الألفاظ الماجنة ، والمواقف المبتذلة ،والطريقة المكشوفة التى لا تخفى شيئا ، فتزيد من الإلهام بشكل السيرة الشعبية .

حقا إن المؤلف يكتبها بلغة فصيحة إلا فى الحوار ، ولكن المفردات تأتى طبيعية ، والعبارات تلقائية ، فلا نحس إننا إزاء لغة متعالية ، لقد استطاع المؤلف أن يكتشف مستوى فى الفصحى ، يثبت صلاحيتها لكل هموم الجماهير ، دون أن يلجأ إلى عامية تشبه الشفرة المغلقة ، إن عبارة مثل « ترك الكتاب من يمينه وأخبرها أنه مرتبط بموعد يوم الخميس فى وسط البلد » (ص ٤١) ، تتوارد خلال الرواية فتوحى بظلال شعبية ، ولكنها لا تهبط إلى عامية مبتذلة .

-١٩-

إن المناسبة تعنى ، كما يفهم من كلام السيوطى ، الارتباط بين أجزاء الكلام ، والتعلق على أى وجه ، حتى لو كان التضاد ، انها تنبع أساسا من مفهوم تجاور الموضوعات ، إنها تعنى « اللحام » بين أجزاء الكلام المتراصة ، وهى بهذا المعنى تقوم فى أهميتها مقام بؤرة الارتكاز فى الوحدة العضوية لقد قلت فى « الوسطية العربية » « فكما أن نقاد الوحدة العضوية يهتمون بمركز الدائرة ، الذى تقوم عليه المحاور الأخرى وتصب فيه ، فكذلك نقاد الوحدة التركيبية يهتمون بالأدوات التى تجيد الوصل واللحم بين أجزاء الكلام المتجاورة ، وأحيانا المتضادة ، والتى تتساوى فى أهميتها ، إذ ليس ثمة مركز دائرة أو محور رئيسى » .

وحين تطرق السيوطى للمناسبة بين « السورة واسمها » ، ذكر أن ذلك على عادة

العرب التى تأخذ الأسماء من نادر أو مستغرب ، يكون فى الشئ من خلق أو صفة تخصه ، كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرينة قصة البقرة المذكورة فيها وعجيب الحكمة فيها .

إن العناوين فى رواية « مالك الحزين » ، تخضع لمفهوم الوحدة التركيبية ، وتأتى على طريقة السيرة الشعبية ، فهى لا تشير إلى نبرة الموضوع ، أو إلى المحور الرئيسى فى الفصول ، فليس هناك « نبرة ولا محورا » وليس هناك حدث أو شخصية هامة وأخرى أهم ، فالكل يخضع لروح واحدة ، وليس فى الرواية فصول مطردة ومنسقة ، فعنصر التنظيم العقلى غير وارد هنا ، والرواية تبدو فى صورة بسيطة عشوائية ، وكأنه لا يوجد وراءها مؤلف يؤلف ، وإنما هى أحداث تروى ، وجماعات تتحرك ، وأقدار تتداخل ، إن العناوين هنا توضع بطريقة عشوائية ، مجرد اسم ، أو جملة عرضية ، تضم تحتها الكثير من الأحداث .

وهى فى الوقت نفسه عناوين ذات طابع شعبى ، إن عناوين مثل : صائد العميان ـ المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ـ الشيخان ـ فاطمة ـ العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران ـ عبد الله الغلبان ـ سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير ـ رجوع الشيخ إلى عصاه ـ إن عناوين كهذه تتناثر خلال الرواية ، وكأنها أصداف القصة التى تطعم حلية من خان الخليلى .

ـ ٢٠ ـ

والنكتة هنا تلتحم بالرواية شكلا ومضمونا ، هى ليست مصقولة ، ولا معدة لإثارة النقد اللاذع ، والسخرية المريرة ، ولا تعرض بطريقة تدل على التفنن والذكاء ، إنها تأتى عفوية ، ومن واقع الحياة ويمارسها الناس كجزء من حياتهم اليومية .

هى كطريقة السير الشعبية ، تقوم على الألفاظ المبتذلة الخشنة (ص٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٨٧ و ١٠٦) عبارات التبول والتشخير والمغص (ص٨٧) وعلى المطبات الشعبية ، فهذا ماء قذر يسكبه صديق على صديقه (ص٢٨) ، وهذا آخر يختبئ بين الخراف والديوك الرومية (ص٩١) ، وكثيرا منها يتم فى « غرز » الحشيش ، فيلعب الخيال الشعبى دوره فى التفنن والعرض .

فالشيخ حسنى صورة لابن البلد ، أو الفهلوى الذى يعرف كيف يحصل على القرش من الهواء ، له مواقف ظريفة لا تضر أحدا ، يحبه الناس ، ويفتقدونه إذا غاب ،

آخر ما يستطيعون أن يقـولوه ، إذا أرادوا أن يهاجموه « شيخ الكلب هـذا عبارة عن شيطان رجيم » ، وهى عبارة قالها عنه المعلم رمضان فى ساعة ضيق .

للشيخ حسنى الأعمى ، مواقف غريبة ، ولكنها لا تصل إلى حد إيذاء الناس ، إنه ظريف ولكنه لا يؤذى ، مشاغب ولكن فى حدود لا تضر الغير ، حتى العقوبة التى ينالها من جنس أفعاله الخفيفة ، وتأتى فى حينها لترده عن غيه و تأتى مثيرة للضحك ولكنها مأمونة العواقب ، فتحت عنوان « من عواقب ركوب الماء » نراه وهو الأعمى يصطحب أعمى آخر ، ويستأجر « فلوكة » ويقودها فى الماء وتكون النتيجة الوقوع فى الماء ثم يخرج ولم ينله أذى سوى أن ثيابه قد ابتلت ، قال الشيخ حسنى : « أنتم بتبصوا لى كده ليه » فأجاب قاسم أفندى « معلش يا مولانا ، أصلهم ماشافوش واحد غرقان قبل كده ، أنت لازم كنت بتجرى » (ص١٠٢) .

فالنكتة هنا سلاح ، ولكنه ليس سلاحا حادا يودى بصاحبه ، إنه سلاح الحارة الذى يقوم ولا يؤذى ، ويضحك ولا يجرح ، إنها نكتة طيبة إن صح هذا التعبير ، تصدر من قوم طيبين ، يتسامحون مع الهفوات ، ولا يتسامحون مع المال الحرام ، وتأتى النكتة حول ذوى الغفلة والسذج من أهل الحارة ، فيتقبلها الجميع لأنها تأتى مسالمة ، غير مريرة ، القصد بها التنبيه ، يسخر الشيخ حسنى من غفلة المعلم رمضان ، فيضحك الجميع ، بما فيهم المعلم رمضان نفسه .

ومن هنا اكتسبت المواقف المضحكة فى الرواية ، شكلا شعبيا ، يصوره المؤلف ، ولا يقصد به نقدا حقيقيا ، بقدر ما يقصد صورة شعبية ، تجيء فى ألفاظ سهلة ، وفى مواقف مبالغ فيهـا ، هناك مواقف مضحكة بين شوقى وفاروق تنتهـى بهـذه الصـورة « وقفز شوقى وخلع جلبابه وخرج له بالفانلة يريد أن يأكله ، ولكن فاروق جرى منه عند البحر وراح يضحك » (ص٢٨) . وهناك خناقة كبيرة بين الهرم الكبير والأسطى عبده ، وراءها امرأة ، وتنتهى بهذه الصورة « وخرج الاثنان ونزلا السلم ، وكل منهما يمسك بخناق زميله وخرجا إلى حارة توكل ، ورقدا على بعضهما ، وكل واحد حاول يخزم عين الثانى » (ص٨٧) .

وقد تبدو الصورتان هنا ساذجتين ، أقرب إلى « لعب عيال » . وقد تبدو المبالغة فى الموقفين واضحة ، وقد تبدو الصياغة عفوية ، لا تحمل جهدا فنيا ، ولكن كل ذلك مقصود وملتحم بالسيرة الشعبية ، إنها مواقف فطرية ، لا يتدخل فيهـا الذهن المثقف

إلا بقدر معلوم ، وتغلب عليها روح السعادة « والانبساط » ، وتخلو من المرارة والنقد اللاذع ، الذى يصدر بأى حال عن روح الحب والتعاطف التى تظلل أهل الحارة .

إن النكتة هنا ليست مستوردة ، شأن كثير من « كوميديا » المثقفين ، إنها كوميديا ناشئة من الحارة ، وتظهر فى صورة قد ارتضاها ابن البلد على مدى الأجيال ، إن نكت قاسم أفندى مع الخواجة ، هى صورة مما نعرفه من فكاهات « أبو لمعة والخواجة بيجو » ، فيها سعة خيال ابن البلد ، وقدرته على التخلص ، ومهارته التى تتلاعب بالألفاظ ، وفيها سخرية من الدخيل ، الذى لا يتفهم روح الحارة ، وهى فى الوقت نفسه نكت تثير الانبساط والبهجة ، وتبتعد عن الانقباض والمرارة (ص٨٢ و٩٤) .

ـ ٢١ ـ

قرأت هذه الرواية ثلاث مرات ، ثم تصفحتها أكثر من خمس مرات ، حتى استطعت أن أكتشف سرها ، إنها لا تعطيك نفسها من القراءة الأولى ، يقينيا لو قرأتها من جديد ، لاكتشفت فيها أسرار أخرى ، إنها حدث هام فى تاريخ الرواية المصرية ، حتما ستخلد كما خلدت ألف ليلة وليلة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وسيرة على الزيبق .

هى ليست من تأليف شخص واحد ، اسمه إبراهيم أصلان ، بل هى من تأليف جماعة ، أتخذت لها وسيطا ، هو إبراهيم أصلان ، وقد حرص هذا الوسيط على تبليغ الأمانة بدقة ، ونقل إلينا الحارة بكل خيرها وشرها ، بل وأضاف نبرة فى نهاية الرواية ، ترثى هذا النموذج الضائع ، بكل خيره وشره ، ويتجمع « الأولاد » للدفاع عن هذا النموذج ، وكأنهم يحاولون فرضه على العالم الخارجى . ولكن إلى أى مدى تنجح محاولة الأولاد ، التى نقلها إلينا الوسيط ، إنها محاولة رومانسية فى وجه من وجوهها ، بمعنى أنها تحاول أن تبقى القديم كما هو ، حبا للقديم فقط ، ألا يكون الأفضل أن يتخذ الحب طريقة عملية ، فيغربل مكتسبات الحارة ، فيبقى الخير ، وينفى الشر ، ثم يسقط على كل ذلك نظرة معاصرة ، إن النموذج حينئذ يمكن أن يتطور ، وأن يستجيب للحظته المعاصرة ، ويمكن لغريب إذن أن يتقبل ذكريات الحارة ، وهى ذكريات فى صورتها الحاضرة تهم الوسيط فقط ، لأنها تعزف على أوتار قلبه ، أما الغريب فلا يجد فيها إلا محاولة لتجميد الزمن . ولكننى قد قلت من قبل إن الحب يعمى ويصم .

الرواية المصرية والبطل الوغد

ـ ١ ـ

لعل صفة « الوغد » هى أقرب الصفات إلى بطل رواية محمد مستجاب « نعمان عبد الحافظ » . ولا أعنى بالوغد أى تقويم خلقى ، يوحى بأن البطل قد تجرد من الصفات الإنسانية ، وأصبح وغدا حقيرا ، بل أعنى كل ما توحيه الكلمة الإنجليزية anti hero من معنى . أى اللابطل ، أو البطل العادى غير النبيل الذى تجرد من كل صفات البطولة ، التى كانت تمنحها الرواية التقليدية لشخصياتها .

ـ ٢ ـ

فنعمان بطل بدون أعماق على الاطلاق . قد تجرد من كل خلفية ثقافية ، ومن كل بعد نفسى ، ومن كل موقف فلسفى ، إنه يتحرك على سطح الآنية ، دون تطلعات للمستقبل ، أو انتماءات للماضى ، إنه نموذج جديد للبطولة الروائية ، يختلف عن نموذج سارتر وكافكا ، فبطل « الغثيان » إنسان مثقف ، ويزمع أن يكتب كتابا فى التاريخ وإن كان لم يفعل ، لأنه ينظر إلى الحياة نظرة عابثة ، وبطل « أمريكا » لكافكا يمتلك شيئا ما ـ لا يمكن تفسيره ـ يشد إليه الناس ، ويجعل مديرة الفندق تتعاطف معه . أما بطلنا « نعمان » فلا يملك النظرة ، ولا يثير التعاطف .

إنه امتداد لهذا النموذج الجديد ، الذى ظهر بعد أدب العبث ، والذى نجد أمثلة له فى الرواية الجديدة Nouveau Roman فى فرنسا ، وفى رواية مابعد الحداثة Postmodernism فى أمريكا . فبطلنا نعمان منقطع الصلة عما قبله ، عالمه هو أحداث تلك القرية المنعزلة ، وإشارات المؤلف إلى الأحداث العالمية ، أو القومية ، قليلة وعارضة إنها مجرد انبثاقة صغيرة ، متقطعة عن أحاديثها وأحداثها . إن المؤلف لا يصعد هنا من الخاص إلى العام ، كما كان يقال فى الرواية التقليدية ، لأن هذا يوحى بمستويين ، ونحن هنا إزاء مستوى واحد ، هو المستوى الخاص الذى يكتفى بنفسه .

ـ ٣ ـ

ولد نعمان فى عشّة من البوص الناشف ، فى مكان منعزل عن العالم ، لا يوجد معه سوى أمه ، التى هَربَت بأبيه بعد مرضه إلى هذا المكان . لم يدخل مدرسة ، ولم

يتلق تعليما منتظماً ، ولم يأخذ توجيهات من أحد « ألقى بكل منجزات التاريخ خلف ظهره وظل سائرا يتجول فى الحقول » كما يقول عنه المؤلف . ابتعد عن الأعمام والأخوال ، وشب يتيما عن قصد من المؤلف الذى يقول « إن إخلاء طريق نعمان من الأب مبكرا ، أيسر لى من انتمائه فى كنف رجل سوف أجبر نعمان ـ حتما ـ على إزالته بوسيلة تميل السماء إلى إدانتها . كفيل ـ أنا ـ بحماية نعمان من الذئاب والمشايخ والحدآت والمرضى والسياسيين والثعابين والثقافة والأشباح والمدرسين ورجال الليل والبحر اليوسفى والعقارب ، ولكننى قد أفشل فى حمايته من أب على درجة لا بأس بها من الطيبة والصبر والخلق والنبل والمداهنة » (ص٢٢) .

إن المؤلف يرى إذن الشرور فى المؤسسات الاجتماعية ، ويتيح لبطلنا الوغد الفرص ، لكى يتحرر من الأب والثقافة والتاريخ وكل المكتسبات الاجتماعية ، إن فصل الهلاك إنما سمى بذلك ، لأن نعمــان قد انتزع من خـلوته ، ليلتحق بخـدمة السيـدة الجليلة « ومزعج جدا أن يستدرج نعمان كى يبارح الحقول والشجر وتدفق الماء ومطاردة العصافير والسحالى ، ليعيش فى قرية مزدحمة الحوائط والشجار والنميمة والخداع والأفراح وتقطير العنب والعلاقات السرية » .

ثم يأتى « فصل وسيط » ـ وكأنه حجر الزاوية فى معمارية هذا الشكل التاريخى الذى سنتحدث عنه فيما بعد ـ وإذا بالمؤلف يفلسف موقف نعمان الذى فر من منزل السيدة ، ويجعله لصالح التاريخ ، فيقول « يلوح لى أن الخطر الحقيقى الذى يطارد استقرارنا ، أن الرب بدأ الحكاية معنا بصفتنا صيادين أو رعاة . ثم أنهاها بعد استدراجنا لنصبح فلاحين ، لقد كان الأمر يحتاج إلى فطنة أكبر لكى نفهم هذه اللعبة ، فقد حاصرنا الجبل فى الأحقاب القديمة ، فزحفنا إلى الشواطئ وغابات ذيل القط وأحراش السنط وأمام النخيل والبيوت ، غير منتبهين إلى أنه لم يعد باقيا لنا من الحكاية كلها ، سوى مجموعة من المحظورات والتحذيرات والوصايا ، بدءا من تجنب السرقة ، وانتهاء بمراعاة النوم مبكرا والاستيقاظ مبكرا » (ص٤٥) .

قد لا يعوق هذا الأسلوب التهكمى هدف الرواية ، ولا يضارب مع الشخصية الوغدة ، ولكن أن يجعل هذا الرفض الاجتماعى وسيلة لمرحلة انتماء للطبيعة ، فهو أمر يهز الرواية من أساسها ، فإن نعمان فى « أيام الهلاك » يفر من السيدة إلى أحضان الطبيعة « يجرى فى أعقاب تلك الليلة عاريا صارخا فى دروب القرية ، والكلاب تنبح

خلفه ، والناس يطلون من وراء أبواب الفجر ، رافضين التنبه لما حدث ، وذلك أن نعمـان كان قد اخترق القرية كلها ، حتى وصل إلى أول شجرة سنط على حافة الجرف ، وعندما لمست قدماه أشواك الشاطئ أحس بارتجافة العودة للأمن المطلق ، ذلك الذى أعاد نعمان إلى متن حياته ، ثم لم يلبث نعمان أن ارتكز على جذع الشجرة ، مصغيا إلى صرير الجنادب لترتخى أعضاؤه العارية » (ص٣٩) .

إن هذا الارتماء فى أحضان الطبيعة يتناقض وصورة الوغد ، نحن هنا فى هذا الاقتباس السابق ، نجد أنفسنا أمام صورة « ابن الطبيعة » ، أو أمام صورة قيس الهائم ، أى باختصار صورة المحتج ، وهذا النموذج ، سواء كان عند روسو أو فى الأسطورة الشعبية ، إنما يصدر من موقف المحتج ، والذى هو من ناحية ما ينتمى إلى المجتمع ، فقط يرنو إلى صورة مثالية للمجتمع تتحقق فيها العلاقات الإنسانية بصورة أفضل . أما نعمان فلا يحمل حتى هذا القدر من الانتماء ، ومن ثم كان إحساسه بالأمن المطلق وهو يرتمى فى أحضان الطبيعة ، إنما هو شرخ فى صورة البطل الوغد .

ـ ٤ ـ

ولكن قمة التهكم تبدو حين يعامل المؤلف هذا « اللابطل » بصورة جادة للغاية ، وكأننا أمام نموذج البطل « النبيل » ، الذى عرفناه بدءا من التراجيديا الإغريقية ، وصفة « النبيل » هذه ليست من عندى ، مع أن النقاد يسرفون فى إطلاقها على البطل الذى تواترت عليه النعمة وذهب سمعه بين الناس ليست هذه الصفة من عندى أطلقها على نعمان عبد الحافظ من باب التهكم . ولكنى أستعيرها فى هذا المجال من المؤلف نفسه ، فقد أطلقها على نعمان ، من باب المعارضة ، وهو يتحدث عن عطف السيدة الجليلة « على الجسد النبيل » .

إن هذا من باب المعارضة Parody التى كثرت فى الرواية المعاصرة ، حيث يلجأ المؤلف إلى شخصية شهيرة ، فيعارضها من باب التهكم عن طريق بطل تافه . لقد كانت رواية « دوكيشوت » تمثل نقلة جديدة فى تاريخ القصة ، فالمؤلف يريد أن يسخر من باب التهكم والمعارضة بنموذج الفارس القديم ، الذى انتهى عصره ، والروائى المعاصر اليوم يتطلع إلى نقلة جديدة فى تاريخ الرواية ، وهو يتهكم من البطل التقليدى ، عن طريق النموذج الجديد ، نموذج اللابطل .

وهذه الصورة من المعارضة واضحة فى ذهن مستجاب ، وهو يقدم لنا هذا البطل الوغد فى صورة بطل قديم ، قل هو سفير الإمام على حين قدم على معاوية ليقنعه بأحقية الإمام فى الخلافة (ص٤٢) ، أو قل هو وقد عاد خائبا لم يختتن يمتطى مع أمه ظهر الحمارة ، كالطفل المقدس فى رحلة العائلة المقدسة من بيت لحم إلى الصعيد (ص٦٧) .

منذ البداية وحتى النهاية يقدم مستجاب هذا البطل الوغد فى صورة جادة للغاية ، وكأننا إزاء عظيم من العظماء الذين غيروا مجرى التاريخ ، أو كأننا إزاء ظاهرة تؤثر فى أحداث الطبيعة ، يلد فى عشة بوص فتستقبله الطبيعة فرحة مستبشرة وكأنها ترهص بمولد نبى سيغير وجه الكون « وبالتالى فإن نعمان حين وفد إلى الدنيا وفد على شاطئ متآكل فى عشة من القش ، والرياح تزمجر راسمة للمولود عالما جديدا مغايرا ، ومياه بحر يوسف تتموج حاملة البشرى للأرض والمزارع ، غير ملقية بالا بتلك الإرهاصات التى كانت تغمر الدنيا ، وفى ضميرهم بوادر الحرب العالمية الثانية ، حيث يقال إنه ـ وفى تلك الأيام بالذات ـ بدأ موسولينى يدك ببوارجه شواطئ الحبشة » (ص١١) . إن أمر نعمان لا يترك للصدفة ، ليس مهما أن أباه قد مات ، فإن العناية الإلَهية ـ أو قل هو المؤلف فإن الأمرين يختلطان عند مستجاب ـ تحفظه وتعده لـدوره التاريخى ، وتدبر أمره « كما يدبر أمر الريح والشر والإنجاب والسحاب والشرف والخوف والبركة والشمس والخير والنجوم والحب والقمر والشجاعة » (ص٢٢) .

إن المؤلف يعامل الأحداث التافهة ، كسرقة الدجاج والماعز والجرى وراء الحمير أو وراء الغوازى ، معاملة الأحداث الهامة التى تغير مجرى التاريخ ، فيتتبعها فى أجداد نعمان وأعمامه وأخـواله ، ويراها قد تضافرت مع عوامـل أخرى على تكوينه ، فيقول : « وقد تضافرت كل هذه الجهود على تغذية وجدان نعمان ، بحر يوسف أسفل العشة يخر بالمياه ، والأشجار الباسقة توشوش بالنسيم ، ومساحة شاسعة من الحقول ، فإذا أضفت إلى المنظر قليلا من العصافير فى الجو ، وقليلا من السحالى فى الأرض ، ومزجت كل ذلك بروافد ما ورثه نعمان من أهله أصلا ، لوضحت المسائل ، فقد أشاع الذين لا يحبون نعمان أنه لم يتلق تعليما منتظما فى طفولته ... أما نعمان ذلك الذى كان نصيبه من التعليم المدرسى صفرا ، أجاد العوم فى الخامسة ، والغطس فى السابعة وشهور ... » (ص١٥) .

ويبلغ التهكم ذروته في الفصل الأخير ، حين يحتفل القوم بعرس نعمان ، ويتغنون بفضائل البطل الوغد « إذ كان القوم بين كل قصبة وأخرى يتوقفون ، ليعودوا للتحطيب والرقص والتغني بفضائل العريس ، والتي نستبين منها أن نعمان قد سبب للأعداء الحسرة ، وللحساد الكمد ، لأعماله الخارقة في القنص والصيد والطعان والمنازلة والحفاظ على الشرف والحنو على اليتامى وإعلاء كلمة الحق وعدم الرضوخ للظلم اقتداء بآل خميس جميعا » (ص٩٠) .

ـ ٥ ـ

وهذه المعارضة التهكمية تثير حسا عبثيا لا يمكن إسكاته ، إن الكون يهتز من أجل شعرة على رأس نعمان ، كان المؤلف يظن وكنا نظن معه أن « قرن الشعر المتوج لقراءة نعمان مجرد نذر مطلق للشيخ الفرغل » ، لكننا نكتشف بعد أكثر من نصف الرواية أن هذا القرن مرتبط بعملية الختان عند نعمان ، وتهتز الدنيا ويتحرك الكون من أجل هذا الاكتشاف الخطير ، إن المؤلف يبدأ « فصل في المقبرة الخالية » بجدية بالغة فيقول « أي مؤرخ سوف يصاب بالفزع والارتباك حين يكتشف أن بطله ـ حامل نظريته ـ يخفي عنه أمورا بالغة ، وقد يؤثر الكشف عنها في متواليات التحدى والاستجابة ، التي فيما يقال تحكم حركة التاريخ ، بل ويعرض النظرية كلها للدمار » .

وفعلا يؤثر هذا الاكتشاف الخطير على الأحداث الكونية ، فينهي هذا الفصل بمأساة تمتد إلى الكون والطبيعة والملائكة والعفاريت فيقول « هنا وقفت في ظلام المكان تعبث في الأرض فسادا ، فقد أعلن نعمان أنه فعلا لم يختن ، وأن قرن الشعر مرتبط بعملية الختان ، وأن كل الناس يعلمون ألا قرن شعر لمن سبق ختانه ... ولم تلبث المرأة أن شقت الطريق هائجة ، فقفزت من الباب إلى الدرب إلى شواهد القبور ، تتخطى الحواجز والأشجار وجذوع النخيل ، وصوتها المحسوس يلف الكون ، ويهدم أعالي الشجر ، ويقلق الموتى ، ويعذب الملائكة ، والخطيئة تلتف حول نعمان الفاغر فمه ، يحاول أن يستر جسده بيديه ، والحفاء يجرى مرة وراء الجسد القافز الهائج ، ويعود مرة إلى نعمان ليسبه ويركله ويضربه في بطنه ، والنجوم استدرجت بنات نعش للاختباء من الشياطين » .

فإذا كانت الطبيعة تهتاج في مسرحيات شيكسبير ، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء ، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر . وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدى في أنه يتحدى القدر ، فإن خطيئة البطل الوغد هنا في أنه « مش مطاهر » .

وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى ، يتغلغل فى بنية الرواية . إنه لا يرد فى هذا الفصل ثم ينتهى بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شئ أصيل فى عالم نعمان عبد الحافظ ، إن الفصلين التاليين (فصل فى الختان ـ فصل فى إتمام الختان) يترتبان على هذا الاكتشاف الفجائى . وكأن الرواية كلها تقوم على الفجائية . فالمؤلف ـ والقارئ أيضا ـ ظل يتحرك من فصل إلى فصل ، إلى أن اكتشفت المرأة فى المقبرة الخالية أن نعمان « مش متطاهر » . ويؤثر هذا على سير التاريخ وعلى أحداث الكون . ويؤثر أيضا على شكل الرواية ، فترتبت الفصول نتيجة لهذا الاكتشاف الفجائى .

ومن ثم تلقـى العبثية بظلالها علـى فصلى الختان . يذهبـون بنعمان إلـى قـرية « أمشول » لإجراء الختان ، وأثناء العملية يتصدى لهم حلاق هذه القرية ، ويرى أنه أولى بختان نعمان من حلاق غريب ، ويدور الشجار الذى ينتهى بعودة نعمان قبل أن يكمل ختانه ، وقد ترك القوم على الأرض « فلقة جلدية غارقة فى الدم والتراب » . ولكن قبل أن يدخلوا قريتهم يظهر لهم عبد الحميد عبد العزيز ، ويقسم أن ختان نعمان لن يتم إلا فى « أمشول » ، واستنفر الناس ، وكانت الحملة التى أعدت لتلقين أمشول درسا على إهانتها لأهالى ديروط الشريف « مشهود ذلك اليوم ، مرفوع رأس القرية ، شـامخة كرامتها ، ألف رجل ، قيل وألفان ، وثلاثة آلاف ، ساروا فى هذا المشهد العظيم ، خلف حمارة نعمان ، لا كلام ولا تفسير ، فقط رحلة حمية وإصرار » والبطل المنكوب يركب الحمارة وتسنده أمه « لا يلبث أن تنقل عروقه كميات مذهلة من الألم من مينائه المجروح إلى داخل رأسه فيعود إلى الأنين والإغفاء » .

ويصل القوم إلى أمشول ويظهر لهم كبير هذه القرية ،ويعتذر ويخبرهم بأن « حلاق أمشول تحت أمرهم » حينئذ يهدأ عبد الحميد عبد العزيز ويقسم ألا ختان لنعمان إلا فى « ديروط الشريف قريتهم العظيمة » . وتنتهى المأساة وقد « طأطأت الحمارتان رأسيهما وسار الجيش خلفهما ونعمان مغمى عليه ، يضج بالألم والسكون والارتياع ، وعيد المزين يهرع بين كل مرحلة وأخرى كى يكشف عن الجرح المتورم بين فخدى نعمان ، ويهيل عليه الدم والتراب ، وعبد الحميد الزعيم يسير أمام القوم مرفوع الرأس » (ص٧١) .

إنه بطل منكسر ، متورم ما بين الفخدين ، يركب الحمارة « ويستند بظهره على صدر أمه الهاشة الركوبة ، فى صمود صامت ، مكسور العين ومابين الفخدين ...

ينهشه الألم كلما قفزت الحمارة أو توقفت ، أو اقترب منه عيد المزين ، كي يطمئن إلى مهزلة ما بين فخديه ، فيصرخ أو يتأوه ، ولكنه يعود إلى السكون ، وكلما تأوه أو صرخ ازداد إحساس الركب باليتم ، يتم حاد يرزح فوق الأعناق ويهتز مع اهتزاز خطى الحمارتين » .

إنه بطل يثير الإشفاق ، كما يثيره بطل أرسطو . ولكنه إشفاق من نوع جديد ، ليس هو إشفاق البطل التراجيدى الذى يحطمه القدر وهو شامخ يتحدى الآلهة ، ولكنه إشفاق من نوع عابث يصحب الرحلة من أولها إلى أخرها .

وإذا كان الحس العبثى يتأزم بعد هذا الاكتشاف الخطير ، فإننا لا نفتقده خلال مجرى الرواية ، فهو يربط الأحداث التافهة التى تتم فى عالم نعمان المنعزل ، بالأحداث الخطيرة سواء على المستوى العالمى أو القومى ، ففى الوقت الذى يفض فيه نعمان بكارة عروسه وينبثق الدم ، يتقدم أحد السفراء من جمال عبد الناصر ويسلمه إنذاراً بإخلاء منطقة السويس وإلا دكتها القنابل الفرنسية والإنجليزية . والأيام العظيمة ـ وهذا هو عنوان الفصل الذى تلا عملية الختان ـ تسرد تحت إيقاعه هذا الاكتشاف الخطير ، إنه يبدأ الفصل بقوله « تورم ما بين فخدى نعمان ، واقتعد المنزل فى القرية أو العشة على شواطئ بحر يوسف ، والأحداث تترى سريعة متلاحقة » . ثم يذكر هذه الأحداث ، ويتحدث عن الأيام العظيمة ، ويخلط بين التافه والخطير ، ويسجل ذلك بطريقة تاريخية حيادية ، فاستقالة محمد نجيب ، وإطلاق الرصاص على عبد الناصر ، وقضية « الإخوان المسلمون » ، تقف جنبا إلى جنب مع ارتياد الشيخ ثابت الأماكن الموبوءة ، وتبييض مدخل البيت بالجير والرسومات ، وطلاق الشيخ محمود لزوجته الثانية ، إنه عبث يمتد إلى بنية الجملة نفسها ، التى لا تفرق بين الخطير والتافه .

ـ ٦ ـ

وهذ الحس العبثى يثير الغيظ ، ومن ثم يتراءى خلف هذا الأسلوب المحايد نغمة من العنف متكتمة ، كان سارتر يثير حنقنا عن طريق لازمة تصيب روكانتان وتجعله يحس بالغثيان ،وكان غيره من كتاب العبث يتقيئون أو يبصقون أو ربما يبولون ، ولكن البطل العادى لا يعبر عن حنقه ، لأنه مفرغ سطحى لا يدرك أى شئ ، إنه لا يتخذ حتى الموقف العابث ، ولا النظرة الرافضة للكون ، إنه بطل عاجز وغد .

ومحمد مستجاب أيضا لا يجعل البطل يعبر عن غيظه ، بل هو الغيظ الذى يتبناه القارئ ، وهو يواجه صميمية العبث مباشرة . ويتشكل هذا العنف غالبا عقب لحظة هدوء خانقة ، إن القوم يتسامرون فى منزل السيدة الجليلة ، وفجأة يتقاذفون نعمان كالكرة بين أيديهم « ويظل السقف يعلو وينخفض ، وهبو الكلوبات يبتعد ويقترب ، وجسد نعمان يفرفط » (ص٢٧) ، والظلام يلف المقبرة الخالية ، وفجأة تندفع المرأة صارخة ، لأن « الشياطين كانت قد فتحت ثغرة فى الهدوء ، وانخلع الجسد من بين طيات الحفرة ، قويا صلبا عاريا دامى المؤخرة صارخا » (٥٦) .

ومنظر الدم يتكرر فى هذه الرواية ، فيزيد نغمة العنف توهجا ، ينبثق الدم قانيا فى فصل الختان بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم ، وينبثق الدم فى فصل العرس « معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان ، ومؤذنا للقوم المنتظرين باطلاق أعيرتهم النارية ، والمنديل الدموى يلقى فوق رءوس الحشد » .

وبتلك الصورة الدامية تنتهى الرواية ، لا لكى يحس القارئ فى النهاية بالتطهر وفك الأزمة ، بل لكى يتبلور العنف ، وكأنه اللطمة فى وجه هـذا الكـون الغبى ، فإن « أحد السفراء يتحرك فى نفس الوقت مقتربا من مجلس قيادة الثورة ، ليسلم إنذارا شديد اللهجة ، طالبا من جمال عبد الناصر أن يسحب جيوشه من حول القناة ، أو يسمح لبريطانيا وفرنسا بضرب المطارات والمنازل بالقنابل » .

ـ ٧ ـ

إن الاسم الكامل لهذه الرواية هو « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، فهى إذن تعتمد على المنهج التاريخى ، الذى يميل إلى التسلسل الزمنى ، إنها تبدأ بفصل « فى المولد والنسب » ، يليه فصل « فـى الطفـولة والصبا » ، وتنتهـى بفصل « فى العرس » وقد تبدو النهاية مبتورة ، ينتظر القارئ بعدها شيئا ، ولكنها مبررة بمنطق التهكم العبثى ، إن الرواية تعامل أحداث البطل الوغد بجد شديد ، تركز عليها ،ولا تذكر من الأحداث العالمية أو القومية إلا الشئ النادر ، ومن خلال إشارات تبدو مبتورة وغير مبررة ، تحرك القوم بنعمان « إلى ترعة يوسف ليتسنى للعربى أن يلقى بالطوبات السبع فى النهر ، والسعادة تغمر شاطئ بحر يوسف ، وأحد السفراء يتحرك فى نفس الوقت مقتربا من مجلس قيادة الثورة ... » ، إنها نهاية تسلسلية فى حياة نعمان ، وبداية لمرحلة جديدة فى الحياة الوطنية ، إن هذا التقابل من باب التهكم الساخر ، فالعالم هو عالم

نعمان البطل الوغد ، هو يمثل المراحل الحقيقية ، والأحداث التاريخية ،ولا يهم إن كانت تتطابق مع الأحداث الأخرى أو لا .

ويسيطر روح الراوى على هذا العمل ، فهو دائما مستيقظ واع ، يريد أن يحتفظ القارئ أيضا بوعية ، مرة يقول « لابد الآن من التوقف أمام القرية ـ أى الأكذوبة ـ التى أطبقها مخادع جول نعمان ، متهما إياى أننى تواطأت فى إزاحة نعمان من الوجود » (ص٢١) . وأخرى يقول « أى مؤرخ سوف يصاب بالفزع والارتباك حين يكتشف أن بطله ـ حامل نظريته ـ يخفى عنه أمورا بالغة الخطر » (ص٤٩) .

والأسلوب العلمى المبنى على التحقيق ،وتسجيل الأمور ، والتشكيك فى الأشياء ، ومحاولة الوصول إلى الحقيقة ، واستخدام اللوازم العلمية ـ هذا الأسلوب ينبث فى ثنايا القصة ، ويكفى هنا الاستشهاد بأولها « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه نعمان ، يقينا كان الرسيشتاغ الألمانى قد أحرق تمهيدا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات وسلم الاشتراكية إلى خلفه العنيد ، ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور العظمى بريطانيا حينذاك ، وليس من المؤكد أن يكون عمى محمد (بكسر الميم الأولى والحاء)قد خرج من السجن فى قضية استزراع الخشخاش وسط القطن » .

وتلعب الهوامش دورها فى هذا الشكل ، الذى يتخذ مظهر الطرائق العلمية ، إن الكثير من أدبائنا المعاصرين قد أولعوا بلعبة الهوامش بطريقة ترهق القصة ، ويبدو فيها عنصر الجرى وراء الجديد ، أما مستجاب فإن هوامشه هنا تدخل فى بنية الشكل ، إنها ليست مجرد زخرفة ، بل هى عنصر أساس .

يقبل نعمان على أمه بعد أن هرب من منزل السيدة الجليلة ، فترده بخشونة « مثلما رد أبو سفيان رسول ابن أبى طالب القادم من المدينة داعيا أمير الشام للدخول فى البيعة » (ص٤٢) ، ثم يأتى الهامش معلقا على هذه الجملة ، فيعمق من فكرة السخرية من البطل القديم ، إنه يذكر أن المقارنة هنا تحتوى على خطأ جسيم ، فالإمام أوفد واحدا من صحابة الرسول إلى معاوية ، يدعوه إلى أن يدخل فيما دخل فيه الناس ، ويتحدث عن أحقية على فى الإمامة ، ومعاوية يسمع ولا يرد بخشونة ، ثم يستدعى أصحابه فيحرضهم على الأخذ بثأر عثمان ، إن الهامش هنا يسخر بالبطل القديم ، عن طريق المعارضة بين نعمان البطل الوغد ،وبين رسول على ، أو قل هو الإمام على نفسه ،

وبذلك يؤكد من فكرة الرواية التى تثور على البطل التقليدى وعلى الأخلاق التقليدية .

قلنا من قبل إن هذه الرواية تتعامل مع سطح الأشياء ، فلا يوجد عمق فلسفى ، ولاتأملات فكرية ، ولاأبعاد نفسية ، وتأتى اللغة مطابقة لهذا المستوى ، فهى عادية تخلو من الزخرفة والتأمل ، فقط تسجل حياة نعمان ، وهى حياة تخلو من الأبعاد الفلسفية والنفسية ، ولكن قد يرد موقف فلسفى ، يقدمه المؤلف بلغة تأملية تتجاوز الأشياء اليومية ، وتحتوى موقفا فلسفيا ، إن البطل يعود من أمشول كسيرا لم يتم ختانه ، ويقود عبد الحميد عبد العزيز حملة للثأر من كرامته ، حينئذ يقول المؤلف فى المتن « يقيض الله للناس دائما من يأخذ بأيديهم ، ومن ينقذهم ، من يرد لهم قيمتهم ، ومن يمسح الدمع من العيون ، ويزيل الكمد من الصدور ، ويرفع الرءوس حتى تصطدم بكبرياء الملائكة » (ص٦٧) . ويبدو هذا الأسلوب أنيقا محملا بالأفكار ، بل ويبدو غريبا على أسلوب الرواية ، ومع منطق البطل الوغد ، ولكن يأتى دور الهامش فيعيد الأمور إلى نصابها ، ويؤكد ملامح البطل الوغد ، التى تخلو من التضمينات الفلسفية ، ويشكك فى هذه الجملة فيقول : « وليس معروفا على وجه اليقين المقصود بتعبير « يرفع الرءوس حتى تصطدم بكبرياء الملائكة » ، إذ إنَّ مثل هذا التعبير لا يخرج إلا من فم متمرد تمردا حضاريا ، ينحو منحى الوجودية ، والمتمرد الحضارى نمط دخيل على مجتمع نعمان » .

يبدأ فصل « فى التمهيد لعقد القران » بقوله « أزعم أننى فوجئت حين بان لى أن فكرة زواج نعمان لم تكن بنت أيام التهاب ما بين وركيه ، بل هى ـ فكرة زواجه ـ قديمة قدم الندوب التى تغطى ركبتيه ، والشقوق التى تنمق بطن قدميه ، إذ « يسهل على من يؤرخ حادثة بعد وقوعها بعشرين عاما أن يلم برعونة كل من كان طرفا فيها » ... ، ويأتى الهامش فيسند هذا الاقتباس إلى كتاب « لعبة الأمم » تأليف مايلز كوبلاند » ، إن هذا الهامش ليس مجرد حلية تتخذ المظهر العلمى ، إنه يؤكد فكرة العبث التى تنبث خلال الرواية ، فلا فرق بين الأشياء التافهة التى تحدث مع البطل الوغد ، فى تلك القرية المنعزلة ، وبين تلك الأشياء التى تجرى بين الأمم .

ولكن بعض الهوامش تتحول إلى مجرد حلية زخرفية ، تتخذ المظهر العلمى دون أن تصبح لبنة فى بنية الشكل ، إن ملاحظة مفاجئة صديق يتمتع بذكاء طارئ ، ترى أن الآباء على العموم يدخلون من بند العوائق ، ويأتى الهامش فيرى أن « رأى الصديق

ينبع من وظيفته التى كان يمارسها فى جهاز له مصروفات سرية ، وقد استقال هذا الصديق وعاد إلى بلده واشترى منزلا وزوجة بأبنائها وسبعة فدادين ونصف ترعة » . إنّ هذا الهامش لا يضيف شيئا إلى بنية الشكل ، بل يوقف مجراه ، لكى يجعل القارئ يتأمل ضيق المؤلف من بعض الفئات التى تعيش فى واقعة ، وهو ضيق ذاتى لا يخدم الرواية .

-٨-

ويعتمد المؤلف على الوصف كشئ أساس ، ويميل إلى التفصيل الدقيق الذى يصل إلى حد الملل ، وهو بذلك يخدم غرضين ، تنمية الأسلوب العلمى الذى تتخذه الرواية ، عن طريق التسجيل الدقيق ، والميل إلى ذكر التفصيلات ،كما يفعل المؤرخون إزاء الأحداث الهامة ، ومن ناحية أخرى فهو تجسيد للحس العبثى عن طريق السرد الممل لأشياء تافهة تثير الملل ، فهو يتعرض للمناقشات التى تدور فى محضر السيدة الجليلة ، ويعددها بطريقة يختلط فيها الهام والتافه (ص٢٦) . وهو يعرض توجيهات الدفن العلاجى (ص٥٢) وكأنه يقدم اكتشافا طبيا ، وهو يسرد تفصيلات المهر (ص٨٤) وتفصيلات النيشان (ص٨٥) بجدية من يتعرض لميزانية دولة من الدول .

-٩-

ويتعانق هذا الشكل التاريخى ، الذى يستمد أصوله من كتب التراث ، مع ملامح من الشكل الشعبى ، فيتعاون الاثنان على رسم صورة لشكل أصيل ، إن مستجاب يستجيب للحظة الفلسفية المعاصرة ، ولكن ذلك يتم من خلال شكل نابع من البيئة .

إن نعمان يتحرك من فصل إلى فصل ، يعوم ويتسلق الأشجار ويسرق ، إنه يذكرنا بزيبق مصرى ، فى نوع جديد قد تعرى من الشهامة والنبل ، واقترب إلى نموذج « الهلفوت » .

وأم نعمان تبدو صابرة مستسلمة ، وكأنها زوجة أيوب المصرى ، يمرض زوجها فتحمله « بليل لتنجو به وبنفسها وظلت تشرخ به المزارع والطرق حتى أرهقت » (ص٩٥) . ويمرض نعمان ابنها فتحمله فوق كتفها « حزينة واجفة مرهقة ، نعمان ! ولكن نعمان يظل لايرد ، فترتبك أم نعمان وتزداد تشبثا به . تخترق الأحراش والبرارى وأكوام السباخ ومستعمرات الطوّابين والمستنقعات ، ملهوفة الخاطر ، مكسورة الظهر ،

نعمان ، ويظل نعمان لا يرد » (ص١٨) .

إن هذه الاقتباسات السابقة تطلعنا فى الوقت نفسه على طريقة فى الأسلوب قريبة من الإيقاع الشعبى ، وتأتى بعض الأشعار الشعبية فتزيد من حدة المشابهة ، وذلك مثل قوله (ص٨٨) :

على جبين المجلع شفت هلالية تنور الزرع والخيرات والميه

على جبين المجلع شفت طاقية فيها جميع البنات من كل جنسية

وربما كان صوت المرأة عند مستجاب هي من تأثير الموروثات الشعبية ، فالمرأة عنده دائما شريرة مخاتلة تجرى وراء شهواتها ، نجد ذلك فى فصل « فى المقبرة الخالية » ، ونجد ذلك فى فصل « من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضا » .

إن لقاء السيدة الجليلة فى مخدعها بنعمان (ص٣٥) ، يشبه ليلة من ليالى ألف ليلة ، يخرج نعمان من الحمام عاريا مضمخا وينظر فى المرآة إلى أعضائه ،وتقبل السيدة الجليلة وقد تخففت من أرديتها ، ثم تصفق بيديها وتطلب من نعمان أن يروى لها شيئا . والوصف الذى يحيطه مستجاب بهذه الصورة يساعد على استحضار الجو العربى ، فمخدع السيدة « نمنمات خشب وإطارات ذهبية لصور رجال عليهم نياشين وشوارب ، وأرض مفروشة بالصوف الملون ، وحمامها صممه راهب إيطالى قيل إنه يحفظ القرآن الكريم ، وقد ظهر ذلك جليا فى زوايا التقاء زخارف أركان الحمام بالسقف ، حيث تنعقد أقواس ذات لون أرجوانى ، مع قوس رفيع بنفسجى ، مكونة أضعاف دوائر متداخلة حتى تلامس شرائح زجاج النوافذ العليا » .

-١٠-

ولكن الرواية فى أحيان ليست قليلة تمس بعض القضايا الاجتماعية ، بطريقة تجعل المؤلف يتخذ موقفا ناقدا . إن هذا الموقف يتصادم وصميمية الرواية ، التى تتجاوز عن القضايا الاجتماعية ، وتتعامل مع سطح الأشياء . إنها لا تريد أن تتخذ دور المصلح ، لسبب بسيط وهو أنها « ترفض » الأشياء ، وربما كانت كلمة « ترفض » تحتوى قدرا كبيرا من التجوز . فهى لا ترفض شيئا ولا تقبله ، لأن بطلها وغد لا يمثل شيئا ، على الرغم من الجدية الكاملة التى تحاط بها سيرته والتى هى مجرد معارضة تقوم على التهكم من البطل النبيل .

تتحرك أم نعمان بابنها إلى المدينة ، وهما فوق حمار يقصدان طبيبا ، وعند مدخل المدينة يعترضهما عسكرى ويمنعهما من المرور ، لأن المدينة مشغولة بالضيف الكبير ، وفجأة تتعالى الهتافات « عاشت مصر حرة مستقلة ويحيا الأحرار ولتسقط الحزبية » ، واحتواهما الركب وأمروهما بالهتاف « وكان نعمان قد فقد القدرة على الحركة ، فحملته أمه منتحبة على كتفها ، حيث ظهرت صورتها فى صحيفة اليوم التالى ، تقف وسط الجموع الهادرة ، أسفل لافتة من القماش تعلن أن ديروط ترحب بالسيد وزير الصحة » (ص٧٨) .

إن السخرية هنا كالرواية التقليدية تنصب على وضع اجتماعى ، إنها تسخر من السياسة التى تهتم بالمظهر وتترك الجوهر ، وذلك من خلال المقارنة بين الترحيب بوزير الصحة ، وبين نعمان الذى يكاد لا يتحرك من المرض ، وهو موضوع قد تكرر كثيرا عند كتاب الرواية الواقعية .

وتتوارد مثل هذه التضمينات التى تسخر من مواقف اجتماعية ، وتنم عن موقف المؤلف المنتمى ، لأنه يرفض بعض قضايا مجتمعه التى لا يرضاها ، فهناك سيدة تتاجر فى الجبن الأصفر الموزع على الجماهير فى المستشفيات (ص٨٠) ، وهناك خلافات تافهة بين أبى العيون وأم نعمان تنم عن ضيق القرويين (ص٨٣) .

وقد ازدحم الفصلان الأخيران بكثير من المسائل الاجتماعية ، تضرب بجذور إلى أعماق المؤلف ، وترتد إلى ذكريات الطفولة ، إن ذكرها هنا من التلذذ الذاتى ،وليست من باب التسجيل الهادف من البطل الوغد .

ـ ١١ ـ

إن المؤلف لم يستطع أن يتخلص تماما من أسر الشكل التقليدى ، أنا لست ضد الواقعية بطبيعة الحال ، ولكن ضد أن تختلط الأمور ، فلكل رؤيته ومصطلحاته الفنية .

إن مستجاب يملك روح مغامر جرئ ، نلمسها خلال الرواية فهو يجازف فى مناطق لا يزال القارئ العربى يعتبرها سرا لا يستباح ، وهذه الروح المغامرة تجعلنا نحس بأن هذه البداية عند مستجاب سوف تتخلص من ترددها بين القديم والجديد ، وتنطلق بلا أثقال ترهقها ، كما انطلق من قبل نعمان عبد الحافظ .

المسافات ورأس الثور

-١-

فى رواية « المسافات » يقول زيدان « الدنيا هذه يحملها ثور على قرنه ، وحين يتعب ينقلها إلى القرن الثانى ،وحين ينقلها تتزلزل » (ص٥١) .

ولعل هذا القول من شخصية ساذجة هو خير وصف يمكن أن يقع عليه ناقد لرواية إبراهيم عبد المجيد .

شخصيات الرواية من الدنيا ، أو قل أن أردت لغة نقدية من الواقع الخارجى ، بأسمائها واهتماماتها ... ولكن شيئا ما لا ندريه يدفعها نحو مصير مجهول ، لنقل هو رأس الثور ، أو لنقل فى لغة فلسفية هو القدر ، لأن القدر فى تلك الرواية قرين الثور ، لا يعقل ، يبطش بشخصياته دون توقع ، يهز قرنه فتكثر الزلازل ، وتهدم البيوت ، ويتحرك إله السحب .

ومن ثم لا تحسب هذه الرواية فى الواقعية التقليدية ، حقا إن مظهرها الخارجى يوحى ، بأن هناك مكانا محددا على محطة سكة حديد ، يسكنه بشر ، لهم أسماؤهم واهتماماتهم وتطلعاتهم ، ولكن هذا فى المظهر فقط ، فالرواية لا تتحرك بطريقة تقليدية ، نحو حدث ينمو ، وصراع يتشابك ، وشخصيات تتطاحن ، إن الذى يحركها هو الثور ، وليس المؤلف بالمعنى التقليدى ، الذى يعرف مصير شخصياته سلفا ، ويحبك ذلك المصير فى مطبخ جاهز ، يحفظ أنواع الأطعمة ، ويعرف مقادير التوابل .

ومن ثم فكل شئ فى تلك الرواية يتمرد على النسب التقليدية ، الوصف يبدو غير واقعى ، والحوار محمل حتى رأسه بالمأساة ، التى لا نعرف متى تحدث بالضبط ، ولا نستطيع أن نخمن ، لأنها لا تقوم على أسباب تؤدى إلى مسببات ، ولا على مقدمات تؤدى إلى نتائج كما كان يقال ، إن كل ذلك رهين بحركة الثور ، التى قد تحدث فجأة فترى أناسا قد جنت ، أو عربات تنتقل إلى عالم مجهول ، يتبعها أطفال يرجمونها بالحجارة ، دون أن تدرى السبب ، أو تعقل المقدمات .

-٢-

تتكون هذه الرواية من خمسة فصول (الاحتفال - التحولات - خروج -

الصحراء ـ المدينة ـ القيامة) لا تنمو بطريقة طولية ، تعتمد على خطوات زمن أو تاريخ ، يسرد من مرحلة تسلم إلى مرحلة تالية ، ولكنها تنمو بطريقة مستعرضة ، كأنها الأشعة المتعددة من جسم مجهول ، كل شعاع يندفع نحو طريقه المرسوم ، هو طريق مختلف عن الآخر ، اختلاف الصحراء عن المدينة ، ولكنه في النهاية ينتمي إلى مصدر واحد ، هو تلك البيوت العشرون من عشش الصفيح .

إن البطل هو تلك المجموعة مع القدر ، يبدأ الفصل الأول (الاحتفال) والرواية في حالة قلق وترقب وخوف ، الأطفال ينسحبون إلى العشش مع غروب الشمس ، والأمهات يقلن « ناموا مع المغيب ، وإلا فاضت البحيرة وأغرقتنا ، فمياهها بالليل تصل للعتب » ، الأسلوب هنا متوتر يحمل نذر المأساة ، والجو مشحون ، تماماً كلعبة النحل التي يلعبها الأطفال أمام البيوت « تضرب النحلة لأخرى ، وتدور فوق الأرض ، يرفعها الصبي على كفه بحركة رشيقة ، بالأصبعين الوسطى والسبابة ، تدور النحلة فوق الكف ، تظل عيناه محلقتين بها ، وهي تدور ، تدور عيناه ، يدور رأسه يدور الزمن ، فيدهش كيف مر الصبي بلا صيف ، ويتساءل متى يأتي القطار » (ص٩) .

ولا يأتي القطار ، قطار الكنسة المحمل بالبضائع والمعادن ، يتخاطفها سكان العشش ، ونظل طيلة الرواية مشدودي الأنفاس في انتظار جودو ، ذلك الانتظار الملئ بالتوقعات والمشحون بالآمال .

إن الصفحات الأولى الثلاث قد تبدو بالمنطق التقليدي مقحمة ، فهي تتحدث عن قلق الأطفال ، الذي يبتسره المؤلف وفي سطر واحد ، ليعلن بداية الاحتفال بمجئ القطار فيقول « وفجأة كف الصبية عن الانسحاب ، رأوا الأمهات خارجات من الدور ، مقبلات نحوهم » .

ولكن بمنطق الرواية ، فإن هذه الصفحات تمثل افتتاحية الأوركسترا ، التي تعزف اللحن الرئيس ، والذي يتردد خلال الرواية ، وهو ذلك اللحن الجنائزي ، الذي يعكس الخوف من الموت ، ويعلن في النهاية (فصل القيامة) انتصار القدر .

إن الشخصيات هنا لا تقدم بصورة واقعية ، هي حقا من لحم ودم ، وتحمل طموحات وهموما ، ولكنها تتحرك وكأنها فوق سطح من الصفيح الساخن ، أو فوق كف لصغير لاه ، ترقص سعاد في انتظار القطار ، فتبدو كحية تتلوى ، أو كسمكة تتقافز « طاردت سعاد كالفراشة ، انتظم الإيقاع ، قوي ، التهبت الأكف بالتصفيق ،

مع دقات الدفوف والطبول ، دارت سعاد بقوة ، تقافز العرق من مسام الوجه » ويدور زيدان مع طواحين الهواء ، حتى يسقط على الأرض ، وهو يقول « دورى دورى يا طاحونة ، وابعثى قطار المئونة » .

والفصل الأول محمل بنذر المأساة « وبدا أن البحيرة فاضت بمياهها ، وأن الصحراء ماجت بالرياح ، وتذكر كل واحد خطاياه ، وصرخ الأطفال من فزع مهول ، نادت أم جابر ربها (ارفع مقتك عن عبادك الخلصاء) ، وصارت ترددها بلا توقف ، وهى تبكى بحرقة » (ص٢٨) وتجمع الناس ككورس جنائزى حول الشيخ مسعود قائلين :

ـ نساؤنا عرايا .

ـ الأرض أكلت أجسادنا .

ـ القضبان شرخت أيدينا .

ـ الشمس أحرقت عيوننا .

ـ النساء أكلت أجسادنا .

ـ الأطفال أكلت أكبادنا (ص٣٢) .

إن الأمـر ليس أمر قطار عـادى ، مجرد حديد يسير فوق حديد ، ولكنه شىء عجيب ، خارق ، يملأ حياتهم ، ويربطون به مصيرهم ، قالت السمكة الذهبية إن الذى صنعه هو الحداد الذى صنع صليب المسيح ، وقال عنه على « يغيب القطار فتموت الأسماك لماذا لا يستطيع أن يتحدث مع أحد فى ذلك ، يموت الدجاج ، لماذا ؟ تختفى القنافذ . لماذا ؟ » (ص٢٤) .

إن الأمر أمر مأساة غامضة يتنسمها الشيخ مسعود فى زخات المطر و فى انقطاع الدفق ، امتناع الطمث ، موت الدجاج .

ـ ٣ ـ

ويحرك الثور قرنه ، ويهتز هذا العالم الأسطورى الجميل ، وينقل إلى القرن الآخر ، ويأتى الفصلان (التحويلات ـ خروج) فيرصدان هذا التحول ، ففى ليلة من ليالى الربيع الجميلة ، النوافذ مفتوحة ، النسائم طرية ، والحجرات ساهرة ، والرجال يداعبون النساء ، يندفع وفى وقت واحد حجر إلى كل منزل ، فلا يأبهون فلعله طفل ، وبعد

قليل سقط حجر آخر ، لم يهتم أحد ، فالنساء مشغولات بالدجاج ، والرجال يدخنون سجائرهم الرفيعة ، والأطفال يتشاجرون ، ثم دخلت كرة من اللهب كل بيت ، متوهجة تئز ، وأخذت تتدحرج فى كل مكان ، كما لو أنها تريد أن تحرق البيت كله ، يدوسها البعض بقدميه فيصرخ قافزا ، يضربها البعض بالمكنسة فتحرق يده وتتابعت كرات أخر أكثر توهجا .

خرج الناس يتساءلون ، ثم استراحوا إلى فكرة أن الذى ألقى الكرات هو عفريت زيدان ، وأخذوا يعاتبونه بمرارة « كيف يفعل بنا زيدان هذا ؟ ولماذا ؟ » . ولكن على شخص مميز ، يحلم دائما بأن يلقى حجرا إلى الفضاء فلا يعود ، لم يتقبل هذه الثرثرة ، فكيف يستطيع شخص واحد أن يفعل كل ذلك فى وقت واحد ، واذا كانوا أكثر من شخص ، فكيف اختفوا جميعا وبسرعة واحدة ، خرج إلى الشارع يتساءل ، وقادته قدماه نحو المحطة ، رأى قطارا مضيئا يلوح من بعيد ، وسمع لغطا بلغة لا يفهمها ، لعل الفاعل هو ذلك القطار العجيب ، أو لعل هذا بداية البراكين والزلازل بمنطق الثور ، أو لعله بداية التحولات بلغة المؤلف ، التى بدأت تجتاح ذلك العالم الأسطورى ، وكان على هو الضحية الأولى لتلك « التحولات » ، فقد أزمع منذ ذلك الحين على « الخروج » .

إن التحولات هى الخروج ، ولا أفهم حتى الآن لم جعلهما المؤلف فصلين مستقلين ، لو أنه شال لافتة « خروج » التى تعترض الطريق ، لما أحس القارئ بشىء ، ولكان سهلا عليه فى أن يستمر فى طريقه دون اعتراضات ، فإن التحول هو النبرة المسيطرة ، التى تحيل الفصلين فصلا واحدا .

ـ ٤ ـ

ويأتى الفصلان (الصحراء ـ المدينة) ، فيحددان مسار هذا التحول ، فى خطين مختلفين ولكن متوازيين ، ويختار القدر ضحيته ممن تسكن فى أدمغتهم الأخيلة ، ويداعبهم الطموح ، جابر وحامد يستجيبان لنداء الصحراء ، وعلى يهفو نحو أضواء المدينة ، وكأن القدر يعاقبهم على هذا التطلع ، ويرى فى الطموح شيئا غير مشروع ، ينتهى بحامد وجابر إلى عظام بالية ، وينتهى بعلى إلى يأس وخيبة .

يقول المؤلف عن جابر وحامد « هل فكرا جيدا قبل الرحيل ؟ ما يعرفه كلاهما هو أنهما التهبا نارا ، وكيف كان يفكر ذلك الملتهب ؟ لو فكرا هل كانا قد عدلا ؟ كان ذلك ضربا من المستحيل ، كل تفكير أوغلا فيه ، وصل بهما إلى قلب دائرة

النار ، يعرفان أن النار تنتصر دائما حتى حين تنطفئ وتخمد أنفاسها » (ص١٤٨) .

إن كل شئ فى فصل « الصحراء » يبدو قاهرا وغامضا ، يبدؤه المؤلف بوصف للصحراء . كشئ غامض يتعذر على الفهم . يعيش فيها الشئ ونقيضه ، ثم يتساءل « أى لغز هو هذا التيه ؟ وماالذى ألقى بهما فيه ؟ » .

لقد أغراهما رجل اسمه « مسعد » ، بخطابات تخلو من الطابع ومن العنوان ، حتى من الاسم كاملا ، وكأنها طعم القدر ، أخذ يدعوهما بأن يعبرا الصحراء ، إلى بلاد البترول والخيرات ، فاستجابا للإغراء ، وحلما بالثروة .

وتبدأ رحلة الصحراء ، ويعارض المؤلف هنا قصة موسى مع شعيب ، ولكن بطريقة ساخرة مريرة، فقد التقى بهما فى الصحراء المهرب الكبير « قصير سمين ، طويل السوالف أمام الأذن ، مسترسل الشعر فى غباء ، ملغود العنق ، كثير لحم الوجه ، صغير العينين ضيقهما ، كثيف الحاجبين » ، ويعرض عليهما أن يستأجرهما عاما « تعملان عندى عاما كاملا ، أجركما يكون بعد هذا العام ، أن انقلكما إلى أعظم آبار البترول » . إن شعيباً يأوى موسى ، ويمده بالنصيحة ، ويزوجه كبرى بناته ، أما المهرب القصير فقد وضعهما في قصر ، يعملان فى خدمته وخدمة زبائنه ، ويتعرضان لوحشية عجوز « فسطاء الأنف ، عوراء ، بيضاء الشعر ، ساقطة معظم أسنانها » .

إنها تسلط عليهم أربعة رجال سود ، أشداء صلابا ، علقوهما فى الحائط مقلوبين ، وانهالوا عليهما ضربا بسلاسل رفيعة ، وظلا معلقين لمدة خمسة أيام ، تأتى العجوز كل مساء ، وتضع فى است كل منهما خيزرانة ، ولا تتركهما إلا بعد أن تسمع صراخهما تهتز له الأركان .

وينقضى الأجل ، ويتركهما المهرب مع دليل ، ويبدآن الرحلة من جديد ، ويعانيان الجوع والعطش والثعابين وغباء الدليل ، الذى يقص عليهما سفر خروج مصرى ، يحكى ملحمة آلاف من المصريين ، ممن عبروا الحدود ، يحكى لهما قصة ذلك الصعيدى الذى صمم على الخروج ، وهو موقن أن الله لن يتخلى عنه وعن أسرته « إذا جاعوا سينزل عليهم مائدة من السماء ، وإذا عطشوا ستنفجر لهم بئر كزمزم » ، وحين لدغت « الطريشة » ابنه ، حمد الله على أن أماته فى أرض غريبة .

وتاها في الصحراء ، وفقدا الأمل ، وفجأة يظهر لهما المهرب من جديد ، وكأنه قدرهما الذى لا مفر منه ، ويضعهما فى القصر وهو يقول « من يدخل هنا للمرة الثانية لا يخرج أبدا » .

وينادى كل منهما سعاد بطريقة صوفية مشعة ، إنها الأمل الذى يتشبثان به ، ويقسم كل منهما فى لحظة احتضاره ، بأنه حتما سيعود ، ولكن هذا التشبث كان كعناد السمكة ، وهى تتقافز فى الفضاء ، بعد أن أمسك بها الخطاف ، فقد تركهما المهرب فى القصر حتى استحالا عظاما عفنة .

إن كل شئ فى هذا الفصل لا يقرأ على ظاهره ،الوصف ، الرحلة ، مسعد الذى يغريهما بالاستجابة لنداء المجهول ، ثم يظهر فى نهاية الرواية ، وبعد أن نفذ المحظور ، ووقعت كلمة الله ، ليلقى إلى ناظر المحطة كلمة سريعة يطلب منه أن يبحث عن رجلين ، اسمهما حامد وجابر ، ويخبرهما ألا يسافرا ، فقد مل الانتظار .

إن كل شيء هنا يقرأ على مستوى ذلك الثور الهائج ، الذى يختار ضحيته ، وهى الحقيقة التى أدركها حامد أخيرا ، فقد استعاد وهو يحتضر قول أبية له ذات يوم « الدنيا امرأة فاجرة عرجاء لا تصطاد إلا الغزال » ص (١٥٥) .

-٥-

أما على فقد دفعته القوة الخفية التى تطن فى رأسه نحو المدينة وهناك تبدت له الحقيقة شوهاء عارية ، ذهب إلى مبنى السكة الحديد يسأل عن قطار الكنسة ، فقيل له « يا ولدى ، إن أسئلتك غريبة ، وحكاياتك عجيبة » . اكتشف أن سميرة تعمل فى صالة رقص ، وأن زينب تحترف البغاء ، وأن أم جابر تتضاءل ، والأطفال لا يكبرون .

قالت له صفاء « عد من حيث أتيت » فعاد إلى قريته ، وهو يعرف « إن القوى الخفية لم تعد تطن فى رأسه ، بل صار يحس به فارغا ، يكاد يسمع داخله صوت الهواء السابح فى فجواته » (ص١٩٠) .

-٦-

وتقوم القيامة فى الفصل الأخير ، فقد عاد على ووجد البيوت العشرين قد محيت من الوجود ،وحلت محلها عمارات وخواجات . ولم يبق من الناس سوى ناظر المحطة القديم ، الذى اعتاد أن يرى ويسجل وهو نائم ، إنه هنا رمز التاريخ الذى لا تغيب

ذاكرته ، أخذ يروى لعلى كل ماجرى ، يقص عليه قصة المكان ، والأجيال التى مرت ، والأحداث التى توالت ، وكان على يسأل وهو يجيب :

« قال على بدهشة :

ـ هل مات زيدان .. ؟

ـ عثروا على جثة تشبهه ، لكنه لا يموت .

ـ إذن جثة من ؟

ـ لا بد أنها لأحد أبناء المدينة ، قتله ساكنو الجسر وألقوها فى البحيرة ، أو لعلها جثة قديمة لواحد ممن ألقوا بهم فى البحيرة .

قال على وهو يزداد ارتباكا :

ـ وهل يمكن أن يحدث ذلك ؟

قال الناظر فى ثقة :

ـ الطيبون يحدث لهم أكثر من ذلك » (ص٢٠٨) .

ويَعَايش علىٌ الذكريات ، والأسلوب يهف ويرق ، ويولد أطيافا وأرواحا ، وتختلط الحقيقة بالخيال . إن الناظر يسلمه سلة بداخلها سعاد ، وقد غطاها بقطعة من الشاش ، لقد تحولت إلى مخلوق من صنع الخيال « وجه جميل لم يعرفه البشر بلا جسم ، وتبرز الساقان رفيعتين فى حجم الأصابع ، من العنق مباشرة ، وكذلك الذراعان الدقيقتان كعودى ثقاب » .

ويحمل على السلة ويركب عربة عجيبة « كان صاحبها صامتا ، وحمارها عجوزا أسود جريان ، ينكش بقدمه الأمامية اليمنى فى الأرض » إن أجمل امرأة معه تحت قطعة الشاش ، إنه سينسلها نسلا جديدا ، كما فعل آدم وحواء فى الأزل « وسيبدأ معها عهدا جديدا لم يعرفه البشر ، وسيعلو بها فوق كل الهموم ، سينزل بها المدينة المتخاصمة ، يعرف ما لم يعرفه أحد ، يحذر الناس مما لم يعرفوه ، وما لم يحذرهم منه أحد ، وهى معه لا يطالها أحد ، ولا يقف أمامها أحد إلا هو ، ذلك الولد الذى نما جسمه نموا هائلا ذات يوم ، والذى أراد أن يلقى حجرا لا يهبط من الفضاء » ، وأخذ يلقى بالحجر تلو الحجر إلى الفضاء فلا يعود ، وأحس بنفسه يطير ، وبثيابه قد أصبحت فضفاضه .

ولكن الحقيقة ليست كالخيال ، فقد كان عليه أن ينزل من العربة ، وكأنما العجوز ينتظر ذلك ، فأسرع بالعربة والسلة فوقها تهتز ، حتى اختفت وسط الكون الأبيض الواسع القادر على احتواء كل شيء .

ووصل إلى الطريق المعبد الذى يقود إلى المدينة ، أمسك بأول حجر قابله ، قذفه بقوة ، ولكنه سقط غير بعيد « ضاعت كل الصور الجميلة فى ذهنه ، وهتف من أعماقه ، من للفتى الغريب الآن ، وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد ، زمن الحلم والخيال » .

وتنتهى الرواية بتلك العبارة القصيرة ، التى ظهرت فجأة كاللقمة فى الزور، أو قل هى كفرقعة الطبلة فى سيمفونية القدر لبيتهوفن ، تلك الفرقعة التى توقظ البطل من تهويماته ، وتعلن انتصار القدر الغشوم ، وتحدد « المسافات » الشاسعة بين الحقيقة والخيال ، فلا يحلـم أحـد باجتيازها ، حتى لا يحدث له ما حدث لحامد وجابر وعلى .

-٧-

والرواية أسطورة ، صنعها المؤلف ، وأعد القدر أدوارها بإتقان ، ليكون هو الجزار ، وتكون الشخصيات هى الضحية ، وكل شئ ينبئ بذلك من أول الرواية ، الجملة ، الحوار ، الطبيعة المحيطة بهم ، حتى ابتسامات الناس وتعبيرات وجوههم .

ولست أقصد بالأسطورة ذلك المعنى التقليدى ، الذى يبدو فيه القاص كعالم الفولكلور ، يلهث وراء الأساطير ، التى تجرى على أفواه الناس ، ويقرؤها قراءة اجتماعية أو دينية أو انثربولوجية ، ثم يزخرف قصته بألوان منها ، دلالة الواقعية ، أو دلاله الطرافة ، فالمعنيان قد يلتقيان ، والواقعية فى وجهها المتزمت تتحول إلى شيء طريف ، كهذا السائح القديم لبلد أفريقى ، يجرى وراء العقود وألوان الوشم ، ويجمع صور الرقص وطقوس العبادة ، ليكون فى النهاية مجموعة « ألبوم » طريفة ومثيرة .

ولكن أعنى بالأسطورة هنا ذلك المفهوم الفريد عند إبراهيم عبد المجيد ، فقد أحال الرواية كلها إلى أسطورة ، والبيوت العشرون لها ماللأسطورة من خيال وجاذبية ، ومن قدسية وجلال ، ومن طقوس تصل إلى حد العبادة ، يقول عنها المؤلف « عشرون داراً متقاربة ملتصقة ، تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها ، الناظر إليها يقول ، إن ودا عظيما يجمعها ، والخائض فيها قد يلعن الدور ومن بها قد يبكى أو يصاب بالجنون ، عشرون داراً على هامش المدينة ، يحددها ماء البحيرة والصحراء ، تمر خلفها قطارات

وقطارات ، ومن بينها جميعا كان لهم ، مع قطار واحد ، شئون وشجون كما يقال » (ص١٧) . انها بيوت كانت ثم زالت ، إنها تحركت من قرن إلى قرن ، بفعل هزة عنيفة من ثور مستبد .

والعالم الخارجي ـ وراء العشش الصفيح ـ يلوح كأسطورة ، غير محددة التقاسيم ، تهفو على خيالهم ، ثم تنداح ، ولا تترك إلا هفيفا كهفيف الأحلام ، هؤلاء الخواجات فى القطار ، حمر الوجوه ، يقبل بعضهم بعضا ، ثم يختفون مع القطار كحلم غامض ، وهؤلاء العساكر يشرقون مع القطار ويغربون وكأنهم كابوس ، لا تبقى منــه إلا ذكرى متداخلة ، وهؤلاء المسافرون وحكاياتهم مع اللصوص ، يسهرون الليل ، ويرعون النجوم ، لقد وقعت سميرة ضحية واحد منهم ، ظهر كحلم جميل ، أو كعصا ساحر ، ثم تركها بعد ذلك مغمضة تجرى من قطار إلى قطار ، وتتحول فى خيال أبيها إلى عصفور جميل ، يغرد فوق الأسلاك ،وتتحرك فى النهاية نحو قدرها الذى ينتظرها فى المدينة .

والشخصيات لاتردد أساطير قد صنعتها الجماعة من قبل ، بل تخلق أساطيرها الخاصة ، التى تختلط بالأحلام ، فتكون نسيجا يصنعه القدر ، حتى ينتهى إلى مصيره المحتوم .

نحن هنا لسنا إزاء أحلام ، كتلك التى نراها عند محمود طاهر لاشين مثلا ، فى بدايات هذا القرن ، تعكس نفسية الشخصية ، وتعبر عن رغباتها ، وتفيد فى التحليل النفسى ، وتكشف عن عقد الطفولة ، وضغوط الجماعة ، إن الأحلام هنا هى نسيج الرواية ، والعوالم التى تضعها الشخصية على عين القدر هى البناء الروائى ، تندمج الأسطورة ، وتندمج الأحلام ، لنطلع فى النهاية على شكل يقترب من ألف ليلة وليلة ، إن أحلام سعاد التى ترى فيها أباها الشارد ، يجوس بلادا من الطين والملح ،ويعايش بشرا من الهواء والدخان ، « ويخاوى » الجنية (ص٤١) . هى أحلام تتكرر بصورة ما عند معظم الشخصيات ، الشيخ مسعود تخرج له السمكة الذهبية من الماء ، وتحدثه ، وهــى ترقص « إن الطير سيتوحش ، الوحوش ستتعفن ، القضبان سوف تلتوى صارخة فى الفضاء » ، ثم تختفى فى البحيرة ، فيعم الظلام ، وتخرج جيوش من الخفافيش البشعة « تبحث عن وجوه تلتصق بها ، ويطير حولها طائر السلو الأسود بجناحيه الطويلين الرفيعين ، وامتلأ الفضاء بصراخ رفيع حاد » (ص٣١) . وحامد وهو فى الصحراء يرى

« هنية تجرى وأمها والنار مشتعلة بهما ، حتى إذا ما وصلتا إلى البحيرة ، سقطتا فيها ، فقلت مياهها ، وعلا بخرها ، وطارت منها قذفة لهب ، طالت أبا هنية ، فصار يجرى مجنونا على الجسر » (ص١٤٠) . وزيدان يشده شيء ما إلى الماء ، فيرى أسفل البحيرة قصرا أحمر ، فيه جنية جميلة ، تغسله بماء أزرق ، وتلبسه ثوبا أصفر ، وتطلب منه أن ينكحها فى فمها (ص٥٢) .

وكل هذا وغيره يحيل القصة إلى عالم أسطورى ، إنه عالم لا يحاكى الواقع ، بل يخلق واقعة الخاص ، الذى تندمج فيه الأسطورة والأحلام والخيال والرومانسية ، فتكون النتيجة ليس شكلا واقعيا ، وإن كان يشبه الواقع ، تتحول فيه الشخصيات إلى أسطورة ، يتناقلها الناس ، وتدور حولها الحكايات ، إن زيدان ليس هو السندباد ولا عبد الله البحرى ولا الإسكافى ولا جن القمقم ، بل هو زيدان الأسطورة التى خلقتها القصة ، وصنعها القدر ، والتحمت مع واقع الناس ، وأصبحت جزءا من أحاديثهم « مع مرور الأيام كبرت الحكايات ، أقسم أكثر من رجل أنه رأى زيدان يغطس فى الماء ، أقسمت أكثر من امرأة أنها رأت زيدان يخرج فى الصباح الباكر من قلب البحيرة » (ص٨٦) ، وتندمج أسطورة زيدان المصنوعة من خيال الناس ، لتصنع جزءا من حياتهم ، منهم من يخشى انتقامه ، ومنهم من يعانقه وكأنه صديق قديم .

ـ ٨ ـ

وكل شيء فى الرواية يتأثر بهذا الشكل الأسطورى المأساوى ، أو قل بتلك الأسطورة التى صنعها القدر ، فالشخصيات لا تصور بطريقة واقعية ، تجعلك تلتحم بهم ، ولكن بطريقة قدرية تبعث ذلك الجو الأسطورى ، إنهم معلقون فى كف القضاء ، يدورون بين البيضة والصدفة كما تقول زينب ، سعاد تتحول إلى شيء خارق له ضحايا كثيرون ، عيناها كسمائين وصدرها مثل تلين ، إنها جذوة الفسق التى لا تخمد كما وصفها زوجها ، يدور حولها ضحاياها ولا ينالون شيئا سوى سراب يحرقهم ، وعبد الله يخرج كل صباح ، ظله دائما أمامه ، والشمس دائما على قفاه ، يحمل صليبه ، لا يستطيع أن يتخلص منه كظله ، يسأل زوجته « هل تعرفين حزنى وبلواى » ، فتجيبه « إنك سوف تقتل نفسك ، هذا كون منظمه صاحبه » ، يرى مياه المطر تنساب فوق الجدار ، فيتصور « رسوما غير مفهومة بدت له مرة كأشعة الشمس ، ومرة كقطار ، كفتاة تحيط بها أياد كثيرة ، أو كرجل يمشى وحيدا وراء القضبان فى

الصحراء » (ص٢٣) . والعجوز تسير كأدويب تربط على عينها عصابة سوداء ، وتتوكأ على عصا ، وتخاطب الأطفال بلغة ملغزة ، وكأنها نبى كما يقول المؤلف (ص١٠٧) .

ولكن شخصية « فريد » تبدو ضعيفة من الناحية الفنية ، لا من الناحية السياسية ، فهو سياسيا الشخص الوحيد المتعلم بين هؤلاء البسطاء ، ذهب إلى المدينة ، وعرف الكثير من الأمور .

ولكنه من الناحية الفنية شخصية باهتة ،تظهر لتلقى موعظة وبطريقة مباشرة ، يبدؤها بقوله « أنا لست متكبرا ولا مغرورا ، فقط أنا حزين وفريد فى حزنى » (ص٧٩) ، ثم يقتل بطريقة تشد الرواية من معناها الكونى المأساوى ، إلى معنى سياسى ، يتساءل فيه أبوه فيقول « إن الحكومة هى التى قتلته » ، وتردد ليلى هذا التساؤل فتقول « هل حقا قتلتك الحكومة » .

إنها شخصية لا تفرضها الرواية ، أكثر مما يفرضها إعجاب خاص من المؤلف بصديق ما ، أو بصورة سياسية ما ، تسللت من خلال أحداث الرواية ، وعلى غير وعى من المؤلف .

وإذا اختفت شخصية فريد من الرواية ، فإن شخصية ليلى أيضا ستختفى ، إنها ترتبط بفريد ، وبقصاصاته الورقية التى تحتفظ بها ، وقد تخلصت فى فصل التحولات وبطريقة فجائية من تأثيره ، وعادت إلى بكارتها ، وأدركت أنه لم يعطها شيئا ، سوى كلمات مهترئة ، وعبارات غامضة ، وسخط على القرية ومن فيها .

والمؤلف يحاول أن يضفى ، ولكن فى كلمات مباشرة ، على شخصية ليلى ، شيئا من الحيوية ، يجعلها تقترب من شخصية سعاد ، ولكن الكلمات المباشرة لا تقدم إلا خطوطا متقطعة ، فالشخصية الفنية لا ترسم بالكلمات ، ولكن بدورها الفنى . لعله أراد ـ والله أعلم بالنيات ـ أن يجعل هذه الشخصية وجها ثانيا من شخصية سعاد ، وقد التحمت الشخصيتان فعلا فى الفصل الأخير ، وحين رأت سعاد صورتها رأت ليلى مكانها .

ونقول « والله أعلم بالنيات » لأننا نخمن ذلك من خلال جملة نصطادها هنا وهناك ، دون أن تتسرب هذه النية فى بنية العمل الفنى .

ولا تتحرك هذه الشخصيات خلال فرد أو فردين ، وإنما تتحرك خلال مجموعة ،

فالأسماء بعينها تتكرر فى كل فصل ، ولكن بعملية التمزيق ولعبة البطاقات ، إن القارئ الذكى يستطيع إذا عنى نفسه ـ أن يجمع الأحداث ، التى تدور مثلا حول زيدان فى مكان واحد ، أو فصل واحد ، دون أو يوزعها على بقية الفصول ، ليست المسألة مسألة مهارة وتقليد لفوكنر ونجيب محفوظ ، بقدر ما هى تخضع لمبرر فنى ، إن نجيب محفوظ فى « ميرامار » ، أو فولكنر فى « الصخب والعنف » ، كانا يضيفان الجديد فى كل فصل ، وكل شخصية تتكرر فى الفصل ، كانت تمنحه وجهة نظر جديدة ، وبذلك كان هناك ما يبرر ذلك التكنيك ، الذى يطلقون عليه تعدد وجهات النظر The Ponit of view tecchnique ، أمّا هنا فإنّ إبراهيم عبد المجيد لا يصدر عن ذلك المبرر الفنى ، ولكنه يصور الشخصية بالطريقة التقليدية ، التى تعنى تراكم الأحداث ، دون أن يقرأها فى كل فصل من زاوية جديدة ، فقط وزع هـذه الأحداث ، بطريقة تخضع لميزان عادل ، بين مختلف الفصول .

ـ ٩ ـ

والوصف يبدو غير واقعى ، لا يقصد به احتواء الواقع ، أو محاكاته ، ولكنه وصف ينبع من المأساة ، ويحيل الشيء الموصوف إلى عين من عيون القدر ، يصف الهدهد « رافعا عرفه فى شموخ ، وصدره إلى الأمام ، كأنه يتأمل الدنيا لأول مرة » (ص٥٧) . ويصف العصافير ، فإذا هى عصافير « لم ير مثلها من قبل ، ذات شعر وليسىت بذات ريش » (ص١٩٨) . ويصف الثعبان فاذا هو تنين هائل « يتحرك شمالا ويمينا ، ويطير الهواء الخارج من الفحيح الرمال أمامه » (١٤٦) .

والحوار يتناثر طيلة الرواية ، ولكنه لا يقوم بعملية التواصل الحقيقية ، التى تتم فى عالم الناس ، يتكلم زيد فيجيبه عمرو ، ويفيد القارئ معلومة من كل منهما ،ولكنه حوار مختلط متشابك ، يصبح جزءا من بنية القصة ، وأحبولة فى يد القدر ، إنه ملئ بالتوقعات والتكهنات ، ينذر بالجو الملبد ، وبإيقاع المأساة ، وهذا هو السر فى ظاهرة تتكرر عند المؤلف ، وهى أن الحوار يدور قصيرا خافتا تحت رخات المطر ، إن ما يقـوله (ص ٧١) .

« ـ لقد عادت تمطر .

ـ لن تكف إلا فى الصباح ، اهتمى بالدجاج .

ـ سقف العشة متين ، لن تسقط الأمطار فوقنا على أى حال » .

ـ إن هذا الوصف يتكرر ، بصورة أو بأخرى ، فى أكثر من موضع فى الرواية (ص١٧ ، ١٩ ، ٧٧) ، فيزيد الإيقاع توترا ، ويوحى بنذر المأساة محملة فى الجو ، فالمسألة مسألة مطر ، أو مظهر من مظاهر الطبيعة يتحول إلى خلفية للأحداث ، ولكنها مسألة « إله المطر » الذى يبطش بالعشش الصغيرة .

حتى الجمل تخضع لهذا البناء المأساوى ، فتبدو قصيرة متقطعة ، تخلو فى الغالب من حروف العطف ، وكأنها دقات النياحة ، كل دقة منفصلة وملحة ، وتتناثر فى الجو فتزيده توترا « ازدادت رخات المطر كثافة فى الخارج ، تقافزت الدجاجات وبدا كأنها ذعرت ، قصف رعد شديد ، وسمعا صوت أقدام مهرولة ، ثم سمعا طرقا شديدا على باب العشة ، إنه هو » (ص٧٦) .

ـ ١٠ ـ

واذا كنا نولع بالتصنيف ، فالرواية ليست واقعية فقط ، وليست أسطورية فقط ، وليست فلسفية فقط ، إنها كل ذلك مجتمعا ، إنها ذات طعم خاص ومميز ، يجمع كل هذه الأشياء فى حركة تضمها وتتجاوزها ، أو فلنقل كما يقول النقاد ، حين يحتارون فى التصنيف ، فيلقون ببطاقة عامة تصلح لكل شىء ، إنها الواقعية الجديدة .

سندباد على عجلة

-١-

يبدأ عبده جبير روايته « ثلاثية سبيل الشخص » ، فيقول « كنت قد بدأت البحث عنه حتى تعبت ، ولكننى قلت : إنه ليس من الحق أن أتقاعس ، وهكذا بدأت البحث من جديد » ، ويركب عجلته ، ويحمل حقيبته ، ويدور فى الأحياء الشعبية ، ويبحث عن شخص اسمه « على » وعن مكان اسمه « سبيل الشخص » .

نحن هنا إزاء نموذج « سندباد » ، ولكنه سندباد من نوع جديد ومختلف تمام الاختلاف ، فإن سندباد البحرى ، خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملا بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابته ، يأكل معهم أطايب الطعام ، ويقص مغامرات البحار . أما سندباد عبده جبير ، فهو يبدأ فى الفصل الأول محبطا لا يجد من يمد له العون ، ويدخل فى الفصل الثانى السجن عن طريق الصدفة ، وينتهى فى الفصل الثالث فى جو المطاردة والهلوسة ، حتى ينفض يده عن الأمر ، ويأخذ فيما يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى وراء الزوجة والأولاد بطقوس الحياة « فهكذا هى الدنيا » ، وتلك هى آخر جملة تنتهى بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله .

-٢-

كان على صاحب العجلة يعيش حياة روتينية ، لا معنى لها ، يقول عنها « وأنا ماكان فى حياتى إلا خدمة الأسياد فى المكاتب ، ومسح الجوخ وقضاء المشاوير ... أقضى اليوم بطولة فى نش الذباب فى مقهى المنظر الجميل ، وأنا أبصبص وأتطلع هنا وهنا ولا شىء آخر ، حتى يأتى الليل فأذهب وأشد كتفى امرأتى وأنام وأصحو وهكذا » (ص٤٥) .

وفجأة يعزم على أن يحمل الرسالة ، وعلى أن يبحث عن شخص اسمه على أيضا ، فالباحث والمبحوث عنه هنا واحد ، والغرض تحقيق الهوية ، والبحث عن المعنى .

ومن أجل هذا الغرض يركب فى الفصل الأول (فصل العجلة) الدراجة ، ويجوب أحياء القاهرة القديمة بحثا عن ذاته ، لا يترك مكانا إلا ويطرقه ، يذهب إلى

القلعة ، والدراسة ، والدرب الأحمر ، والغورية ، والسيدة نفيسة ، والسيدة عيشة ، والمقطم ، وبكل هذا العزم والتصميم يركب دراجته ويتجه نحو منطقة الأهرامات .

ويغلف عملية البحث هذه روح رافضة للمكان ، وتسيطر هذه الروح بداءة على البطل ، وتظل تصاحبه كطبع أصيل عنده ، ويلتمس الأسباب بل ويقتلعها لكى يعبر عنها ، فهذه الحارة يقول عنها « كانت بيوتها تبعث روائح التقلية والماء والصابون وخراء الدواجن » . وعن ثانية يقول « وعطست من رائحة الشطة التى تنبعث من محلات العطارة » ، وعن ثالثة يقول « وحين اقتربت من جامع القلاوون كان رأسى قد امتلأ بالأصوات وعيناى بالألوان وأنفى بالروائح وعلقت بى كل تلك البقايا حتى شعرت وأنا أستند بكفى على حجر الجامع محاولا النزول أننى مثقل للغاية » .

ويمتلىء هذا العالم بكل ما هو كريه ، فهذا كلب أجرب ، وهذا شاذ يهز خلفيته ، وهذا صبار ينتشر حول المقابر ، وهذا شحاذ ملىء بالقذارة ، وعجائز وحقد وحسد وشر .

حتى مغامراته النسائية أثناء عملية البحث تخلو من الاستثارة ، وتصبح عملية ابتزاز ومساومة وتهجم وعداء « فانهالت البنت على بالتقبيظ حتى مددتنى على الكنبة ، وقالت يمكنك الآن أن تذهب إلى أمك » ، واستولت على نقوده وتركته ينصرف .

أخذ يسأل الحشاشين ، والعطار ، وعالم الآثار ، والصوفى ، وحراس المقابر ، وصاحب المخفوظات ، وعالم التاريخ ، والشيخ حسن ، وأبونا مرقص ، وكل الطوائف والأشكال ، ولكنه لم يجد إلا سفسطة وقشورا .

مشكلة على أنه كان من النوع الذى يحلم ، يقرأ ألف ليلة ، ويعيش حياة الخيال ، ويود أن يحقق ذلك مرة فى حياته ، يقول « فقد كنت طول عمرى أود أن أفعل مثل هؤلاء السلاطين ، ولا أخرج من الحرملك أبدا ، بل أنام هناك طوال الوقت وأشرب الشيشة والمنزول ، وأفعل كثيرا ، وأسمع حكايات ألف ليلة وليلة ،وخصوصا حكاية الجنية والملكين شهريار وشهرزاد وما فعلاه تحت الشجرة ، وأسرح فى بلاد خلق الله عندما أحب وأينما أكون ، وآخذ معى أجملهن ، وأذهب لأصطاد الغزلان فى الغابات وأشويها ، وآكلها فى الهواء الطلق ، وأنام معهن أيضا فى الهواء الطلق والبازى يحوم من حولى » (ص٨) ..

ولكن سندباد عبده جبير لا يتاح له هذا ، وكل الظروف ضده ، ولم يأت فشله

هذه المرة من داخله ، أو من أمر ميتافزيقى ، بل جاء بالصدفة ونتيجة ظروف غير عادية ، فقد حدثت الهوجة ، وقامت الاضطرابات ، وصدمته عربة البوليس ، وحملوه إلى المستشفى ، ووجدوا فى حقيبته اسم على ، وعنوان سبيل الشخص ، فظنوه من مدبرى الفتنة ، وألقوا به فى السجن ، وينتهى الفصل وهو يقول « ها هو قد حدث حادث ، وما كان كل شيء إلا هكذا كما كان ، واعتلانى الألم والهم ، وركبنى الفكر ، وأنا عارف أننى لا محالة قد دخلت فى حكاية » .

-٣-

وتأتى الحكاية فى الفصل الثانى (فصل الحجرة) ، فقد دخل السجن وأخذ أهله ينادون « من رأى منكم رجلا بعجلة فى بدلة ميرى صفراء قديمة وفى رقبته شنطة فيها رسالة ، والرسالة فى مظروف ، يبحث عن رجل ونحن نبحث عنه » .

خرج على يبحث عن نفسه ، فضاعت منه نفسه ، وأصبح الباحث فى هذا الفصل مبحوثا عنه ، إن تهمته أنه تجرأ وحمل الرسالة ، ما له لو سكت وعمل بنصيحة الخالة « ما لنا ونحن وهذا ولا كان هو قاصد شيئا ، وما له يطلع ويبحث عن فلان وعلان » (ص٤٢) .

ويحدث اضطراب فى شخصية على ، لا نستطيع تفسيره ، فالرجل قد سجن مصادفة ، ترى خالته أنه ما كان يقصد شيئا ، ويكرر هو أمام المحقق كلمة « وأنا مالى » ، ولكننا نجد أنه يعيش تجربة السجن بصفاء ، ويكتشف نفسه خلالها « والتجربة تمر بى وقلبى يطمئن وما أنا إلا شاعر بالألفة والاندماج والوجد ، فتأملت جذعى وأخذت فى الصفاء ، وماعادت الروائح تضرنى ، ولا الغبار الذى يأتى من الكوة التى فى أعلى الزنزانة ، وأخذت فى النظر إلى خيط من الشمس يتسلل ، وما أنا إلا واجد نفسى فى تأمل يتخلل منى النفس ، وقلت هكذا يكون حال الشاعر إذن وهو فى الوصل مع الحالة ، وما كنت مفتكر قبلها إلا وهم يقولون بالباطل عن مثل هذا الشعور ، لكننى ها أنا أمر به وأراه رؤية العين ، فأصدق وأقول فى نفسى لولا ما فى العنق من أولاد وزوجة وخالة عجوز ما برحت هذا المكان » (ص٤٥) .

ربما كان السبب فى أن المؤلف يستمد من ذكريات أو من قراءات خاصة ، تتحدث عن تجربة السجن ، واكتشاف الهوية داخله ، فندت هذه الذكريات أو تلك

القراءات عن سيطرة المؤلف ، وطفت على السطح ، وهى ظاهرة تتكرر بصور ما عند عبده جبير ، حين يضيع منه عنصر الانتقاء ، ويفقد السيطرة على الذكريات ، نرى ذلك حين يلج عالم الحشاشين فى الفصل الأول ، ويأخذ فى الحديث عن أنواع الحشيش ، وتجاره ، وعالمه ، وعن الفرق بين الناضورجي والمخزنجي ، وغير ذلك مما لا يخدم قضية البحث فى شئ ما .

ويصف السندباد مغامراته فى السجن ، وهى مغامرات من نوع يختلف عن مغامرات سندباد الليالى ، فهو يحدثنا عن البق والقمل وسائر الحيوانات التى يقال إنهم يربونها مخصوص فى حديقة الحيوان ، ويحدثنا عن العقارب والثعابين فى سجن الواحات ، وعن القطار الذى أخذ يجز المسجونين على القضبان ، ويقطع أوصالهم ويمزق رءوسهم .

وحتى مغامراته فى الحلم تكون من هذا النوع، فهو ينام عقب حديث عن البصاصين ويرى « خناقة تنعقد لا نرى فيها إلا والغبار قد علاه وأنت مضروب بالقوارير ، والدم يسيل من الأنف والرأس ، وأنا أمشى مرة أخرى فى الشارع الضيق القريب من المغربلين وأشم الرائحة التى من العطارين ، وإذا بى أجد الولد الذى كان قد أخذ ليدلنى على العنوان وهو يمشى وأنا وراءه حتى طلعنا على السلم الذى كان ينتهى ببرج فيه حمام كثير ، وعنده بحيرة فيها سمك ملون وأمواج وتمساح جاء لينقض علينا ، فإذا بالولد يخرج نصلا ويغزه فى طرف جلبابى الأبيض ، والتمساح يلتف على رقبته ويضرب بذيله فى الماء ، ثم إن الموجة نفسها جاءت وألقمتنى حجراً فى أسنانى ... وعندما جلست على الحجر وتلفت إلى الحفرة التى كانت تحتى ، رأيت فيها وردة سوداء كانت لها رائحة أطيب من الفل ... وكانت هناك خيل تهتز ، ورجال يتكدسون على بعضهم ، وأنا أرفع قدمى بصعوبة على الأحجار ، حتى أتيت إلى بحر الرمال ، وظلال تتجمع ، فتنتهى إلى ذئب يبتسم ويحدق فى اتجاهى ، فأركض حتى أصل إلى شعلة تتدحرج أمسكت بها ورفعتها ، فإذا بى واجد تلك الشجرة العجوز وعليها طائر صرخ صرختين » (ص٥٢) .

- ٤ -

ويسيطر على الفصل الثالث (فصل الرؤيا) جو من المطاردة والرعب ، يخرج على من السجن ، ويتبعه البصاصون فى كل مكان ، فى أشكال وألوان مختلفة ، يهم مرة

بأن يمسك بتلابيب رئيسهم ، ويلم عليه الناس « لأنهم غدوا بعد الهوجة وما فعلوه فى الخلق مكروهين ، ولو أنك تصايحت على أحدهم لأكله الناس ، وهذا من فعل الباطل الذى فعلوه بالولايا » .

ويذهب إلى النيل ، وهناك يدخل فى التجربة ، وتأتيه الرؤيا ، يحلم بالأطفال والحدائق الغناء والمياة الجارية والغناء وساعات الصفو والهناء ، والأميرة النائمة فى الحديقة تستيقظ « وتفتح عينيها السوداوين فيميل العاشق بالمعشوق ويدس أصابعه الحرى فى حرير خصلها ويشتم رائحتها ، المختلطة باللبان ، وماء يفوح برائحة خصب ينضح من لآلئ تشع بانعكاسات تتبادل الخصب مع ملمس الضوء الساقط على الجانب العارى ، من صوت شذى الغوص فى بحيرة تهتز خفيفا مع أنفاس المغنية ... » (ص٦٨) .

ولكنها لحظات تختلط فى رؤاه بكوابيس الرعب التى شاهدها فى السجن ، وبجوّ المطاردة من البصاصين ، وبتجاربه المريرة وهو يحمل الرسالة بحثا عن على .

ويفوق من رؤاه ويراهم خلف الشجرة يرقبونه ، وتحدث المطاردة التى تذكرنا بغرائب السندباد « فأخذت أزحف على النجيل حتى غيبتهم ، وانسللت من بين الزروع إلى أن جئت السور العالى الممتد ، فمشيت فى ظله مهرولا وأنا أرى الأشخاص يمرون أمام عينى ، فإذا بالرجل العجوز يركض بجوارى وهو يمسك جلبابه ويقول : لماذا تركض فأخذت أقول له كلاما وأنا ما قادر على التنفس ، والحر قد اشتد بى وأنا متصبب عرقا حتى انحرفت مع السور ، فإذا بى بين حجارة ورمل وزلط وكلب يركض خلفى ، حتى أوشك أن يلتهم أقدامى ولكن القوة أتتنى حتى انفلت منه ، وما أنا بجوار الكوبرى حتى سمعت دوى طلقة يصفر بجوار أذنى ، وقلت يا ولد انفد بجلدك واندس فى الزحام » .

وتنتهى الرؤيا والكوابيس ، وقد اتخذ قراره ، بأن ينفض يده من الأمر ، فقد كفاه ما حدث ، وأن يهتم بأمر أولاده وزوجته وخالته ، ويعمل فى صناعة التجارة وينخرط فى عجلة الحياة ، ويصبر على لقمة العيش ، ويدفن خالته ، وينتظر هو الموت « فهكذا هى الدنيا » ، وعند تلك الجملة تنتهى مغامرات سندباد عبده جبير .

ـ ٥ ـ

افتقدت الرواية الرابطة بالمعنى القديم ، فالفصول لا تتوالى والأحداث لا تتنامى ، وإنّما هو الراوى الذى يسرد ويحكى ، ويكاد كل فصل من هذه الثلاثية يكون حكاية

مستقلة ، على طريقة ألف ليلة وليلة ، التى تتداخل فيها الحكاية ، بلا رابط سوى رابطة الراوى .

وقد تعمدت فيما سبق أن أكثر من الاقتباسات ، لكى يصافح القارئ بطريقة عملية ذلك الأسلوب ، الذى حاول به عبده جبير أن يحاكى الليالى ، فى السرد والتركيب العادى .

وتأتى الألفاظ وبعض التراكيب المتداولة ، فتزيد من حدة تلك المشابهة ، إن ألفاظا وعبارات مثل : تقبيظ ـ فمشى كل شىء تمام ـ أطيط بالطياطة ـ وهو يطلع من زرقوب ويدخل فى آخر ـ طناش ـ ولا يكون على بالك ـ اللمض ـ فص ملح وداب ـ طيطت العربة بالصوت ـ بعبلهم ـ الزنقة ـ النفس يكبس على ـ ولا تزرجن معنا ـ أعطانى على مشمى ـ بهدلنى بهـدلة شديدة ـ يهطر وينتر ـ إن ألفاظا مثل هذه تتناثر خـلال الكتاب ، فتخلق جوا شعبيا قريبا من أجواء الليالى .

ـ ٦ ـ

ولكن ذلك الأسلوب العادى ، يتغير فجأة حين يحلم سندباد أو يسرح ، إن عبده جبير يملك قدرة لا تتوافر لغيره على خلق علاقات جديدة فى اللغة ، إن أسلوبه البارد والهادئ الذى يتحدث فيه السندباد عن مغمراته يتغير فى مثل تلك الحالات ، ويصبح حارا رقيقا منسابا ، يخضع لحالة الوجد النفسية ، فيشرق ويغرب ، ويأتى بالصور المتناقضة والمتداخلة ، إن كل جملة تتعلق بذيل الأخرى ، ثم تنطلق منسابة حتى تتعلق بها جملة أخرى ، فيما يسميه القدماء بالاسترسال ، وفيما يسميه عبده جبير حالة التجربة ، ان الرؤيا التى يراها بعد قطعة الحشيش ، وذهابه إلى النيل ، وبعد بحثه الشاق ، تشبه الهلوسة ، التى تتداخل فيها الجمل ، وتحدث القفزات ، وكأننا إزاء حالات وجد شعورية ، لا تخضع للمنطق الصارم ، وتند عن تحكم العقل .

ـ ٧ ـ

ولكن اذا استثنينا تلك الحالات النادرة ، فإن أسلوب عبده جبير فاتر بارد ، يتحرك فى تلكؤ وجفاف ، ويناشد القارئ صبره حتى يصل إلى النهاية ، ماذا يضر لو أن فصل العجلة كان متحركا ، يدور مع دورانها ، وأن فصل « الحجرة » كان باردا ثقيلا مملا ، وأن فصل « الرؤيا » يمتلئ بالتهويمات والخيالات ، لو أن ذلك حدث لتخلص القارئ

من الملل الذى يبدأ يتسلل إليه ، وهو يجد الفصول متماثلة ، إن الفنان الشعبى قد تخلص من ذلك بطريقته الخاصة ، وهو يخلط الشعر بالنثر ويتلاعب بأعصاب القارئ ، ويسرح مع عوالم الجن والعفاريت والمسوخ البشرية .

-٨-

وبعد ، فإن عبده جبير يغامر فى كل أعماله مع الشكل ومع اللغة ، وتلك المغامرة فى حد ذاتها تحتاج إلى وقفة ، فالفن لا يقاس بالتضمينات الاجتماعية ، أو النفسية ، أو بغير ذلك من شعارات ، إن التجربة أيا كانت تصبح أدبا ، حين تظهر فى شكل يعتمد أساسا على اللغة ، وإذا تملك الأديب سر اللغة - وهذا ما نجده عند عبده جبير - فقد تملك مفتاح الفن ، واستطاع أن يغامر مع كل تجربة مغامرة جديدة .

قدر الغرف المقبضة

تبدأ هذه الرواية والأب يقول : « هذه الدار ريحها ثقيل » ، وتنتهى وقد سقط البطل « بلا أمل فى النهوض » . وبين البداية والنهاية يعزف المؤلف تنويعات مختلفة على لحن رئيسى يمثله عنوان الرواية . ويأتى هذا اللحن وكأنه قصيدة رثاء تندب حظ ضحية ، تنزف فى كل سطر ، بلا رحمة ، لا أمل ، بلا حب ، حتى بلا حلم .

والبطل هنا لا يستعرض بطولة ، ولا يريد أن يثير شفقة القارئ ، وقد صرح بذلك أكثر من مرة خلال الرواية ، إنه فقط يسجل والأحداث تتوالى عليه ، إنها تستبد به حتى يسقط ضحية لقدر لا يرد .

والقدر هنا ليس شيئاً ميتافزيقيا ، ولا كوناً غامضاً ، ولا إلها غاضباً . إنه قدر الغرف المقبضة ، الذى يطارده فى كل مكان ، فى القرية ، فى ميت غمر ، فى طنطا ، فى القاهرة ، فى الإسكندرية ، حتى فى برلين الغربية .

إن قدر الغرف المقبضة يمكن أن يلخص فى كلمة واحدة ، هى « الفقر » الذى يطارد الضحية فى كل مكان ، ويطبعها بطابع واحد ، سواء كانت فى أمريكا اللاتينية ،. أو فى مصر ، أو فى الهند . والمؤلف يركز على الجانب الخشن فى مظهر الضحية ، وقاموسه يمتلئ بمفردات مثل : الاكتئاب ، الإرهاق ، التعب ، الرعب ، الاشمئزاز ، القسوة ، الوحشية ، وغير ذلك من موروثات « الغرف المقبضة » . إنه لا يبحث عن الأسباب ، ولا يجرى وراء التعلات ، ولا يفتش عن الأعذار ، والنتيجة فى النهاية كراهية للضحية ، أو بعبارة أخرى : كراهية لنفسه ، التى يصفها خلال الرواية بأنها كنملة ، أو كخنفساء ، أو كقطة ، أو كحشرة ، أو كصرصار .

العبرة فى النهاية بالفن بغض النظر عن الحيل الشكلية ، إن عبدة الأشكال فى أية صورة كانت ، إنما يتعلقون من الفن بأثوابه الظاهرية التى قد تخدعهم عن حقيقته الجوهرية ، وروايتنا تلك لم تجر وراء الخدع الشكلية ، ولم يحاول صاحبها أن يلعب لعبة الحواة ، التى تبهر القارئ بأفانين شتى من المهارة الشكلية ، إنها تعتمد بالدرجة الأولى على الحدث التاريخى ، الذى يتطور بصاحبه منذ أن كان صغيراً فى القرية ، وحتى بعد أن اغترب إلى برلين ، وبطريقة ترتيبية صارمة ، تعتمد على ذاكرة لا يكاد يفلت منها شىء ، إنها فى جوهرها رواية تقليدية ، ومع ذلك تفضل مئات الروايـات

التى تجرى وراء الإغرابات الشكلية ، وأمّا هى فى حقيقة أمرها تخفى قصوراً فى الرؤية الفنية .

إن فنية عبد الحكيم قاسم لا تتبدى فى الولع الشكلى ، ولكن تتبدى فى قدرته على التعامل مع اللغة ، إنه يخلق له لغة خاصة تدل عليه من الوهلة الأولى ، ويستطيع بها أن ينسج عالماً شعرياً ، تتحول فيه الألفاظ من دلالتها اللغوية المباشرة ، إلى دلالات لحنية ، كل شئ يتحرك ويعزف ، وكل شيء يثير الوجدان والأسى ، حتى الحروف تلعب دورها فى تلك المعزوفة اللحنية ، إن العنوان كان « قدر الغرف المقبضة » ، ولم يكن مثلاً « مأساة الحجرات الفقيرة » ، وليست المسألة إحلال ألفاظ محل أخرى ، ولكن المسألة فى ذلك الجو الموسيقى ، الذى تتضافر على صنعه حروف الراء والغين والقاف والضاد ، فإذا نحن إزاء معزوفة تثير الانقباض والأسى ، ويتمادى المؤلف فى تلك اللعبة الشعرية حتى نهايتها ، فيعيش القارئ فى تلك الرواية جواً شعرياً زاهياً ، تتراقص فيه الألفاظ والجمل والحروف ، ويتناقض مع ذلك المضمون الواقعى الكالح ، ويتساءل فى النهاية : أما كان الأجدر لهذا المضمون أن يلجأ المؤلف إلى لغة تقريرية تسجيلية باردة ؟!

إن السؤال عن النهاية المتفائلة أو المتشائمة سؤال استفزازى ، يبدو وكأنه التعليق الوقح من حكم لا يفهم أصول اللعبة . فليس المهم هو التفاؤل أو التشاؤم ولكن المهم هو الجدوى ، إن التفاؤل الساذج قد يطيح بالرواية ، إن التشاؤم الصادق قد يبقى تأثيرها ، ويحولها إلى وحش كاسر لا يفلت القارئ منه حتى لو أراد . وهذا ما حدث فى تلك الرواية ، إن نهايتها تهزك من الأعماق على الرغم من تشاؤمها . إن هناك شيئاً مايطارده المؤلف خلال الرواية ، وتأتى النهاية ولا يزال البطل يطارد ويطارد ، عجبى !! ..

سيرة الشيخ نور الدين
بين الزمان والمكان

ـ ١ ـ

فى نهاية رواية « سيرة الشيخ نور الدين » ، يموت الشيخ ، ولكن ابنه محموداً يتشبث بجذور شجرة الجميز ممتدة فى قاع النيل ، ويصيح :

« أبو زيد الهلالى سلامة لم يمت ، ونور الدين لم يمت ، ولم يهزم النهر أحد ، والجميزة لن تموت ، ستبقى جذورها فى النهر قوية ، لتلد أشجاراً أخرى ، ربما ليس فى هذا المكان ، ولكن فى مكان آخر » .

وتموت عطيات ، وحين تقبل عزيزة يراها الشيخ وقد تمثلت فى صورة عطيات فيبهت ، ويرتعش ، ويقف كمن يريد أن يستقبل قادماً عزيزاً ، لم يره منذ مدة طويلة ، ويصيح :

« ـ مين عطيات ؟ »

نحن هنا لسنا إزاء فكرة تناسخ الأرواح ، بمعناها الهندى ، الذى يؤدى إلى أن تنتقل الروح من جسد إلى جسد ، وتبقى الأرواح فى النهاية حبيسة الأجساد ، بل نحن إزاء فكرة الاستمرار بمعناها فى السيرة الشعبية ، إن الأرواح تتحرر من الأجساد ، وتكسر حدود الزمان ، وتبقى مستمرة على مدى الأجيال ، قد تظهر مرة فى اسم أبى زيد الهلالى ، أو نور الدين ، أو تظهر فى اسم عطيات أو عزيزة ، ولا تهم الأسماء ، فهى مجرد رموز إلى حقيقة خالدة وجوهرية ، إن الموت هنا يعنى الحياة والاستمرار ، قد يموت الشيخ نور الدين ولكن محمود يحيا من جديد ، تماماً كهذا النجم الذى يراه محمود قد بزغ فى الأفق ليحل محل النجم القديم ، أو كشجرة الجميز التى تمتد فى نهر النيل وتنبت أشجاراً أخرى جديدة .

ـ ٢ ـ

وذلك هو معنى السيرة فى مفهومها الشعبى .

بقاء المجموع من خلال الأفراد ، أو حتى متحدياً الأفراد .

استمرارية المثل والمبادئ والقيم ، حتى لو أدت إلى موت الرجال .

وهنا يتخذ الخلود معنى جديداً فى السيرة الشعبية .

وهنا يصبح للتاريخ وظيفة أخرى بمنطق السيرة الشعبية .

لم يعد الاهتمام موجهاً إلى الأحداث التاريخية ، ولا إلى أفعال الرجال ، بل أصبح الاهتمام موجهاً إلى الحقيقة التى تقف وراء الأحداث ، و تحرك الرجال ، لم يعد مهماً أن تكون الأحداث صادقة أو غير صادقة ، مبالغاً فيها أو غير مبالغ ، وليس مهماً أن ترد الأساطير ، ليس مهماً كل هذا ، فالراوى الشعبى لا يقف عند التفصيلات ، إنها أعراض فانية ، والمهم هو الجوهر الذى يكمن وراء هذه التفصيلات ، فما دام الجوهر سليماً فكل شيء سليم ، ولا يهم أن يموت أحد ، وأن يحيا الآخر ، فالجميع يعملون فى نطاق حقيقة واحدة ، ويضحون من أجل هدف واحد .

وهو المعنى الذى احتفظت به أذن محمود فى نهاية الرواية ، وهو يسمع الراوى الشعبى على الضفة الأخرى من النيل ، يلخص مغزى سيرة الهلالية ، ويقول :

« صلوا ع النبى ، طب وزيدوا النبى صلاة ، احنا كل يوم بنجيب فى سيرة « أبو زيد » ، وبتقولوا يعنى هيه ايه سيرة أبو زيد . فيه ناس « كتير » متصورة انه احنا بنحكى حاجة ملهاش أصل ، وأبـو زيد مكانش ليه وجود ، لا أبو زيد كان موجود ، وعاش بيننا ، وكان بطل يا ما فيه أبطال عاشت وحتعيش فى أرضنا ، دا البر حبال ولاد » .

ـ ٣ ـ

وهنا نفهم نهاية هذه الرواية فهمها الصحيح ، إن مؤلفها أحمد شمس الدين الحجاجى يتقمص دور الراوى الشعبى ، وينهى روايته بهذه اللازمة القصيرة .

« وصلوا ع النبى » .

هى جملة قصيرة لا تزيد عن بضع كلمات ، ولكنها تحوى سر الرواية ، وتقلبها رأساً على عقب ، هى ليست نهاية بل هى بداية ، يقولها محمود وقد رأى نجماً يحل محل نجم آخر ، فيوحى ببداية قصة جديدة ، إن محموداً يسمع الراوى الشعبى على الضفة الأخرى ، فيتقمص دور هذا الراوى ويردد لازمته .

كان الراوية القديم يبدأ سيرته بهذه الجملة « وصلوا ع النبى » ، وعقبها تتدفق

الأحداث ، ويأتى أحمد شمس الدين الحجاجى ، فيستخدم هذه اللازمة ولكن فى النهاية ، فيوحى بالاستمرارية ، إن الرواية لم تنته ، وموت الشيخ لا يعنى الفناء ، ويحل نجم محل نجم ، ويأتى الأبناء بعد الآباء ، وتستمر الحياة .

« وصلوا ع النبى »

فبعد قصة نور الدين تبدأ سيرة محمود ، وبعد محمود يبزغ شمس الدين ، فالبر حبّل ولاد ، وأبو زيد الهلالى حقيقة تتكرر مع الأجداد والآباء والأحفاد .

إن هذه الجملة « وصلوا ع النبى » تلتحم فى الرواية على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل .

فعلى مستوى المضمون تعمق فكرة « الاستمرارية » . وعلى مستوى الشكل تعمق الإحساس بهذا الشكل الشعبى ، والذى سنتحدث عنه فيما بعد تحت رقم / ١٤ .

ـ ٤ ـ

السيرة هى الطريقة كما يذكر المعجم الوسيط ، والسيرة الشعبية فى ظنى هى طريقة الشعب ، التى سلكها عبر دروب تاريخه الطويل ، وأصبحت تعكس نظرته الخاصة .

إنها بهذا المعنى ليست حياة فرد ولا أسر ، إنها تاريخ شعب ولكن بطريقة خاصة ، ولا تقف عند الأحداث الفردية ، ولا عند صنائع الأبطال ، إن الفرد أو البطل أياً كان ، هو جزء من كل ، والتاريخ فى النهاية هو تاريخ الكل ، لا تهم المبالغات ولا الأساطير ، فهى مجرد إطار خارجى يثير الخيال ، ولكن الحقائق باقية وراء هذه الأساطير ، وهى حقائق صفاها التاريخ عبر مسيرته الطويلة ، فهى لا تقبل الاعتراض ، والسيرة هنا وبهذا المعنى تاريخ يسرد الحقائق فى جوهرها المنتقاة .

ـ ٥ ـ

والسيرة بهذا المعنى تختلف عن الرواية بمفهومها الأوروبى .

فالرواية هنا تؤرخ لبطل فرد ، أو حتى مجموعة أفراد ، يتنقل من حدث إلى حدث ، والفرد أو الأفراد ، شخص مسمى ، له انتماءاته الطبقية والوطنية والفكرية ، وله مشكلاته الخاصة ، وهو يحاول أن يتغلب على هذه المشكلات ، وقد ينتصر فيثير الإعجاب ، وقد يسقط فيثير الإشفاق ، ولكنه على أى الحالتين هو يتحرك من خلال

منطقة البشرى ، الذى يحاول أن يفرضه على تسلسل الأحداث .

أما السيرة فهى شىء غير ذلك ، البطولة الفردية فيها تضيع فى المجرى العام ، وأسماء الأعلام هى مجرد رموز .

صوت الراوى الشعبى هو صوت الجموع .

وأبو زيد الهلالى هو رمز الجموع .

ويخضع الجميع لقانون يتجاوز منطقهم البشرى ، وهو قانون قد استخلص من تاريخ الجماعة ، أو من طريقة سيرها فى الحياة ، ولكنه أصبح قدراً ، لا يفكر أحدهم فى مقاومته ، فضلاً عن هزيمته .

ـ٦ـ

ومعنى البطولة فى السيرة يختلف عن معنى البطولة فى الملحمة .

بطل السيرة مصطلح مع الجماعة ، ويعمل وفقا لقانونها ، هو مجـرد جـزء من كل ، أو هو فرد قد اصطفته الجماعة ليعبر عن مكنونها .

أما بطل الملحمة فهو يقف فى خط مواز ، ولا يندمج مع قانون الجماعة ، همه أن يستعرض بطولته أمام الجماعة ، فيثير الإعجاب ، وقد يسقط فيثير الإشفاق .

ـ٧ـ

وذلك هو المدخل لفهم رواية « سيرة الشيخ نور الدين » .

فليست هى رواية ، وليست هى ملحمة ، ولكنها سيرة يصر صاحبها على ذلك فيسميها سيرة ، ويؤكد إصراره حين نشرها لأول مرة فى مجلة القاهرة فيسمى نفسه راوية وليس مؤلفاً .

والفرق بين الراوية والمؤلف ذو مغزى كبير .

المؤلف يلعب دوراً كبيراً فى الاختلاق وصنعة الأحداث ، وخلفيته الثقافية هى التى تحرك الأحداث . وتسير الشخصيات .

أما الراوية فهو يعبر عن روح الجماعة ، يبدو مجرد وسيط ، يخفى ثقافته ، ويجعل الأحداث تسير بتلقائية .

وهنا الفرق بين « ملحمة الحرافيش » وسيرة مثل « سيرة الشيخ نور الدين » .

نجيب محفوظ فى ملحمته مؤلف ، له فلسفة معينة ، ومعيار فنى معين ، ويحرك الشخصيات لأداء رسالته .

أما أحمد شمس الدين الحجاجى ، فهو مجرد راوية ، يروى سيرة ، ويعبر عن روح الجماعة .

ـ ٨ ـ

وهذا المدخل يجعل لغة النقد تختلف .

فنحن هنا لا نستخدم مصطلحات لنقد الرواية .

ولا حتى مصطلحات لنقد الملحمة .

ولكننا نستخدم لغة تتعامل مع السيرة .

ـ ٩ ـ

ودون هذا المدخل لا يمكن فهم « سيرة الشيخ نورالدين » . فقد يراها البعض مليئة بالحشو والتفصيلات ، وذكر أحداث حميمة إلى نفس المؤلف ولكنها غير ملتحمة بالبناء الفنى .

وقد يراها البعض بعيدة عن فن الرواية ، أو على الأقل بعيدة عن فن الرواية بمعناها التقليدى ، الذى يعتمد على فكرة محاكاة الواقع ، أو الإيهام بذلك الواقع .

وقد يراها البعض ملحمية ، تميل إلى المبالغة وحشد الأساطير ، وذكر المفاجآت دون مقدمات منطقية .

ولكن هذا المدخل يجعلها سيرة ، وليست رواية أو ملحمة .

ولغة النقد حينئذ تبحث عن مصطلحات من داخل فن السيرة .

فالسيرة ليست محاكاة للواقع ، بل هى محاكاة لطريقة شعب قد أصطفاها فى رحلة تاريخية ، هى محاكاة لجوهر تلك الطريقة ، تقف عند المبادئ والمثل ، وتترخص فيما عدا ذلك .

لاتهم حينئذ المبالغة والأساطير ، ولكن تهم الحقيقة وراء ذلك .

ولا يهم أبو زيد الهلالى ، أو الشيخ نور الدين ، أو غيرها ، فكل تلك الشخصيات معلقة بحبل التاريخ ، ومسيرة بقوانين ارتضتها الجماعة .

ـ ١٠ ـ

لسنا نتطلب من السيرة بطلاً واقعياً ، يتصف بصفات مادية محددة ، ويصارع مشكلات اجتماعية معينة ، ولا يشذ عن المنطق البشرى ، فلا يغالى فى الأحداث ، ولا يخرج عن طبيعة الأشياء .

إن البطل هنا عند أحمد شمس الدين الحجاجى ، هو بطل سيرة بالدرجة الأولى ، له مواصفاته الخاصة ، ولغته الخاصة .

تبدأ الرواية وهو راكب حماره وكأنه العائلة المقدسة ، يقوم برحلة من الأقصر إلى القاهرة بحثاً عن التراث ، وتنتهى الرواية وهى فى مغارة مع أتباعه يقاتل الإنجليز ، وتتناثر بين البداية والنهاية أحداث تؤكد أننا إزاء بطل من نوع خاص ، يتميز بين أقرانه وهو فى طفولته ، وهو فى صباه ، وهو فى شبابه ، وهو فى شيخوخته .

ويبدو أن العناية الإلهية تتدخل فى الوقت المناسب ، لتعد الشيخ نور الدين لهذا الدور ، فكثيراً ما يظهر له الشيخ الطيب ، كما يظهر سيدنا الخضر لأبطال السيرة ، فيقدم له الخبرة ، ويخرج من محنته وقد أكتسبت عمقاً جديداً .

يتعرض له مرة « خفير البربة » فيطرحه نور الدين على الأرض ، وحين يثوب إلى نفسه يتملكه الندم ، ولم ينقذه من الحيرة إلا صوت الشيخ الطيب ، وكأن الأرض قد انشقت عنه :

« يا نور الدين ، لا تبحث عن الخلوة بعيداً عن الناس ، فأنت للناس ، قد يخلو العبد إلى الله وهو بين الناس ، اللهم اغفر لنور الدين » (ص١٠٢) .

ويذهب مرة ثانية إلى السودان ليجمع مهر حبيبته ، وحين يعود يجدها قد ماتت ، ويدخل فى مرحلة حزن شديدة ، لا يخرجه منها إلا صوت شيخه الطيب :

« يانور الدين فتنت فلم تفتن ، ستراها يانور الدين فلا تفتن ، لقد عبرت لقد عبرت ، آن الأوان أن تأخذ الطريق ، الناس تبحث عنا ، ترحل الأميال لتأتينا ، ونحن نبحث عنك الأميال لنلقاك ، أمدد يدك .. اللهم امنحه يقيناً بك ، ويقيناً بالناس ،

وسلاماً يدوم معه فى الحياة والموت » (ص١٩٤) .

ويحارب نور الدين مرة ثالثة الإنجليز ، ويكاد يأخذه الزهو ، ويعرض أصحابه لمخاطر من أجل مجده الشخصى ، وحينئذ يظهر له شيخه الطيب ، ويخلصه من نوازعه الذاتية .

« لم يأت الآوان بعد يا نور الدين ، لا تقحم أصحابك فيما لا يعرفون واصبر ، فالأيام قادمة ، سترى فيها الكثير ، يا نور ستأتى أيام على هذا البلد ، يحكمها من لا يحبها ، ويقودها من لا خير فيه ، سيأتى يوم يخاف فيه الأب من ابنه ، ولا يأمن الابن على نفسه من أبيه، سيخاف السائر فى الطريق ، ويخاف المقيم فى بيته لا أمن ولا أمان ، سيصبح الانتساب إلى هذا الوطن عاراً وسبة ، يحاربكم الأعداء والأصدقاء ، سيقنط الناس من رحمة الله ، ويظنون ألا مخرج لهم إلا بالموت أو الهـرب ، سيضيعون فـى الأمم ، تتخاطفهم وتستعبدهم ، تأكل جهدهم بلا ثمن ، ولكن رحمة اللـه كبيرة ، لن تتركهم ، سيعودون صفاً يقفون جميعاً ، ليصنعوا الحرية والأمن بسلاحهم ، سيصنع أبناء هذه الأرض التى تقف فوقها مالا يتصوره إنسان ، سيهزون الدنيا ، سيكونون رحماء بينهم ، أشداء على أعدائهم ، عندها لن يحكم هذه الأرض إلا من يحبها ، رجال ذوو عزم شديد ، ضاع الخوف من قلوبهم ، سيملئون هذه الأرض حـرية وأمناً وحباً ، اصبر يا نور الدين ، اصبر » (ص٣١٠) .

هكذا تعده العناية الإلهية ليكون بطل سيرة ، يجسد أحلام الناس فى مستقبل الأمن والأمان ، وتنقله من مرحلة إلى مرحلة ، وتنضجه على نار هـادئة ، حتـى استطاع أن يتفهم رسالته تمـاماً حينئذ يودعه الشيـخ الطيب قـائلاً « لن تحتاجنى بعد الآن يا نور الدين » .

بعدها يصبح الشيخ نور الدين شيخ نفسه ، لم يعد يحتاج إلى قوة خارجية تسنده ، فقد عرف رسالته تماما ، وأصبح يرى الله فى مخلوقاته ، خدمة الناس عنده هى نوع من التعبد ، يرضى نفسه ، ويتقرب إلى ربه .

-١١-

نور الدين إذن ليس بطلاً واقعياً ، بل هو بطل مثالى ، تحركه مجموعة من القيم والمبادئ ، قد ارتضتها الجماعة ، ووضعتها فوق الأفراد والمسميات ، إنها روح كلية تنتظر الموعود ، وقـد يكون هـذا المـوعود نـور الدين ، أو الشيخ الطيب ، أو محمـود ،

أو حتى أبو زيد الهلالى ، أو الزناتى خليفة ، فليس مهماً أن الأسماء تاريخية أو من صنع الخيال ، ولكن المهم أنها ترمز فى النهاية إلى تلك الحقيقة الكبرى ، والتى هى فوق الأفراد والمسميات ، وفوق النوازع والعواطف والغرائز .

-١٢-

وهنا سر الجاذبية في شخصية نور الدين ، تجعل كل المحيطين يدورون فى فلكه ، وهى جاذبية ليست نتيجة ذكاء فردى ، أو اجتهاد عملى ، بل هى جاذبية من صنع التاريخ قد تقمصته روح الأجداد ، وأصبح ينطق بسرها .

تـراه رفيقة الراقصـة فتتعلق به ، وتبدأ حياة جديدة ، تتقمصها روح الآباء والأجداد ، فتعلو على ماضيها ، وتتحول إلى قوة جديدة ، تلبس لباس الرجال وتركب فرسها ، وتلحق بنور الدين ، وتحارب الإنجليز ، وتصبح مهابة من الجميع .

ومحمود فى نهاية السيرة تتقمصه هذه الروح ، فتسرى فى أوصاله حياة جديدة ، ولـم يعد يخـاف خضـراء الـدمـن ، ويلقـى بنفسه فـى مـاء النـيل ، وهـو يصيـح « وصلوا ع النبى » إيذاناً ببداية قصة جديدة ، وظهور نجم آخر يواصل المسيرة .

هنا لا حاسد ولا محسود ، ولا سيد ولا مسود ، ولا والد ولا ولد ، ولا ذكر ولا أنثى ، فكل المواصفات تختفى ، لتبقى الحقيقة المطلقة فى لغتها الخاصة ورموزها الخاصة .

-١٣-

نحن حتى الآن إزاء « محور أول تثيره « سيرة الشيخ نور الدين » . وهو محور يرتبط بفلسفة الراوية بالدرجة الأولى .

وربما كانت كلمة « فلسفة » هنا كبيرة .

فالمؤلف ـ الراوية ، فهما سيان ـ لا يدعـى أنه ينقل عن فلسفة ، أو يشرح كتباً ، أو يتبنى مذهباً .

هو فقط يجعل شخصية نور الدين تقدم نفسها .

وهى شخصية تنقل من خبرة مع الناس .

وهى خبرة تلتقى مع « حكمة » الجماعة . التى اصطفتها خلال تاريخها .

والشيخ نور الدين هنا هو ناقل عن تلك الجماعة .

فكلمة « فلسفة » هنا كبيرة ومضللة .

فالشيخ نور الدين لا يوغل فى قراءة ، ولا ينقل عن فلسفة .

وخير منها كلمة « حكمة » فهى أقرب إلى واقع الخبرة اليومية ، ونظرة الجماعة خلال مسيرته التاريخية .

ويأتى « محور ثان » فيزيد هذه القضية وضوحاً .

وهو محور يتصل بالشكل فى سيرة الشيخ نور الدين .

وهو شكل أيضاً ليس مستورداً من الخارج ،ولا نتيجة قراءات أو تعمق فى فلسفة .

هو شكل من واقع السيرة الشعبية ، ارتضته الجماعة وعبر عنه أحمد شمس الدين الحجاجي ، ورآه القارئ يمس وتراً حساساً داخله .

والمحوران يتداخلان ، ويمكن تلخيصهما بلغة النقاد فى جملة واحدة ، وهى « أن سيرة الشيخ نور الدين فى مضمونها وشكلها تستلهم روح الجماعة » .

-١٤-

وأول الظواهر لهذا الشكل الشعبى ، هو الاعتماد على عنصر الراوى .

والراوى هنا ليس مجرد حلية ، أو وسيلة من وسائل الرواية التقليدية ، يروى حدثا ثم يتوارى ، ولكنه البطل الحقيقى فى السيرة ، يمنح الزمن وحدته .

تتناثر الأحداث ، وتشرق وتغرب ، وكان وراءها « الراوى » يكدسها بحكمة ، ثم يوجهها بحكمة أيضاً .

الراوى هنا هو البطل الذى يمثل الزمن ، ويتناسب مع مفهوم السيرة .

فالسيرة هى زمن يقص ، وأحداث لشخصيات متعددة .

وهذا الزمن لا يخضع لفكرة المثقفين عن الزمن فى الرواية التقليدية ، والذى يسير فى خط صارم ومحكم ، من بدء ووسط ونهاية .

ولكنه زمن يخضع لمفهوم السيرة عن الزمن .

وهو مفهوم تتداخل فيه « أزمان » الشخصيات وتتكدس ، ويقطع بعضها تيار

البعض ، فلسنا إزاء خط مستقيم يسير من البداية حتى النهاية ، ولكنها مصائر تتداخل ، ويؤثر بعضها فى أحداث البعض الآخر .

والراوى هنا لا يقص لكى يمتع القارئ ، أو لكى يحاكى التاريخ ، أو لكى يطبق مفهوم أرسطو عن الزمن .

ولكن الراوى يقص لكى يجعل أحداث الشخصيات تتداخل ، ولكى يجعل عناصر الزمن تتشابك ، إنه لا يقتطع عنصراً من عناصر الزمن ، فيركز على أحداث شخصية واحدة ، ويقدمها معزولة عن الأخرى ، ويخضعها لعقل منطقى صارم ، بل هو يقدم الزمن فى تداخله وتزاحمه ، وأيضاً فى تمرده على العقل المنطقى .

-١٥-

والراوى هنا لا يتفلسف ، فهو يدرك بحاسته الفنية أنه إزاء تيار فنى يفسده التفلسف ، أو بالتحديد استعراض التفلسف ، فهو يقدم الأحداث ببساطة كبيرة ، حتى يخيل لبعض القراء أن الأحداث هنا سطحية ، مجرد ذكريات حميمة إلى قلب الراوى .

ولكن كل هذا مقصود عند أحمد شمس الدين الحجاجى كراوٍ ، وليس كمؤلف يختلق الأحداث ، ويتباهى بها ، وينمقها ، ويوهم بها القارئ ، إنه متواضع فى وظيفته إلى أقصى غاية ، فهو مجرد راوٍ ، أو وسيط ينقل عن الجماعة .

-١٦-

عناصر الشكل الشعبى كثيرة ومتداخلة فى « سيرة الشيخ نور الدين » : الجو الدينى ، النبرة المحلية ، المناكفات والمشاجرات ، الأساطير ، الأحداث المبالغ فيها ، المرأة التى تلبس ثياب الرجال ، وتحارب وتنتصر ، وغير ذلك من عناصر متناثرة داخل الرواية ، وتعطى فى النهاية إحساساً بصورة الشكل الشعبى .

-١٧-

ولكن هذا وحده يمثل نصف الحقيقة فقط .

فلو وقفنا عند حد وصف « سيرة الشيخ نور الدين » بأنها سيرة فحسب ، لظلمنا صاحبها كثيراً ، ولكنها فى حقيقة أمرها « سيرة من صنع أحمد شمس الدين الحجاجى » .

وهذه الجملة الأخيرة تعنى هنا الشئ الكثير ، تعنى إضافة المؤلف ، التى تنقل العمل من مجرد سيرة ، إلى عمل فنى (سيرة + فن) له تفرده الخاص .

وهنا نصل إلى المحور الثالث الذى تثيره « سيرة الشيخ نور الدين » هو المتمثل فى خصوصية المكان .

فإذا كان هذا العمل يأخذ من السيرة الشعبية زمنها وثقلها التاريخى ، فإنه يأخذ من أحمد شمس الدين الحجاجى خصوصية المكان ، هى خصوصية تخلص الزمن من هلاميته ، والتاريخ من عموميته .

ـ ١٨ ـ

تبدأ هذه السيرة ونور الدين مشغول بتراب الأجداد ، فقد صدر الأمر بنقل جبانة الموتى إلى مكان آخر ، بعيداً عن الآثار .

والجبانه عنده ليست مجرد مكان وتراب ، بل هى رمز الأجداد وكل حبة تراب فيها تمثل عنده ذكرى وتراثاً ، فهو حريص على هذا التراب ينقله بحرص ، والناس من ورائه يعاونونه على هذه المهمة .

وتنتهى هذه السيرة ومحمود يتحسس جذور الجميزة الممتدة فى قاع النيل ، وقد سرت داخله قوة هائلة ، جعلته يحس أنه امتداد حقيقى للشيخ نور الدين ولأبى زيد الهلالى .

وبين البداية والنهاية ، تطل علينا مدينة الأقصر ، كبطل حقيقى لتلك السيرة .

ـ ١٩ ـ

والمكان هنا يتسع لأنه ملك الجميع ، المسلم والمسيحى ، المؤمن والفاسق ، الكبير والصغير ، فجميع الشخصيات إنما تتحرك بقوة خفية من وحى هذا المكان ، وهى قوة صنعها التاريخ ممثلاً فى الأجداد ، ويضيف إليها الواقع ممثلاً فى الأحفاد .

ـ ٢٠ ـ

حتى التمرد على قوة المكان لا يفيد .

دياب يتمرد على هذا المكان ويقاطعه ، ويتزوج قاهرية ، ويسافر إلى بلاد الإنجليز ، ويتحرك لسانه برطانة غير مفهومة .

ولكن هذا التمرد وقتى ، ويمثل الاستثناء الذى يؤكد القاعدة ، فقد جذبته قوة المكان فى نهاية أمره ، وعاد إلى بلده ، ومعه زوجته القاهرية ، وقد أحس بذاته وتفرده .

ـ ٢١ ـ

ومفهوم المكان عند أحمد شمس الدين الحجاجى ليس مغلقاً شأن كثير من الروايات التى ظهرت أخيراً ، وتعاطفت مع مكانها بصورة رومانسية ، تحبسه حتى فى عزلته ، بعيداً عن التيارات السياسية والحضارية .

فالمكان هنا عند أحمد شمس الدين الحجاجى يتفتح للتيارات المختلفة ، وحديث الانتخابات ، وذكريات السودان ، ومحاربة الإنجليز ، وغير ذلك من أحداث تتناثر على صفحة الرواية ، فتمنح الأقصر ، كبطل حقيقى لهذه الرواية ، نظرة متفتحة .

ـ ٢٢ ـ

نحن إذن فى النهاية أمام محاور ثلاثة تثيرها « سيرة الشيخ نور الدين » ، وكل محور فى حد ذاته يحتاج إلى دراسة مستقلة .

* حكمة اصطفاها تاريخ الجماعة .

* وشكل ارتضته الجماعة .

* وخصوصية تمثل إضافة أحمد شمس الدين الحجاجى إلى مسيرة الجماعة .

وبين هذه المحاور الثلاثة ، تتحرك « سيرة الشيخ نور الدّين » لتمثل الإستمرارية والخصوصية فى وقت واحد .

لتمثل الزمان كتاريخ ونقطة انطلاق .

وتمثل المكان كخصوصية وتفرد .

وبين الزمان والمكان تأتى « سيرة الشيخ نور الدين » لتحتل مكانها ـ الذى كان ينتظرها ـ على خريطة الرواية العربية .



الخـاتمة

حقق الفن القصصي في مصر والعالم العربي ، في فترة وجيزة لا تزيد على قرن من الزمان ، الكثير من الإنجازات ، يمكن أن تشير إلى بعضها على النحو الآتي :ـ

١ ـ تحددت المصطلحات إلى حـد ما ، فتميز مصطلح القصة القصيرة ، عن الرواية ، عن الحكاية ، عن المسرح .

وقد بدأت تظهر في الفترة الأخيرة طلائع الكتب التي تهتم بتحديد المصطلحات الأدبية مثل :ـ

* معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدى وهبه .
* معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حماده .
* من اصطلاحات الأدب الغربي للدكتور ناصر الحاني .

٢ ـ تميز مفهوم الأنواع الأدبية لهذا الجنس عند الكتاب ، فبعد أن كانت الرواية مثلا تختلط بالقصة القصيرة ، ولا يفصل بينهما إلا الجانب الكمي ، تحدد مفهوم كل من الجانب الفني ، وأصبح هناك كتاب يغلب عليهم النتاج الروائي كنجيب محفوظ ، وآخرون يغلب عليهم جانب القصة القصيرة ، كيوسف إدريس .

وقد ظهرت الكتب ـ وبنوع خاص المترجمة ـ التي تتحدث عن بناء كل نوع من هذه الأنواع ، ومن أهمها :ـ

* الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل .
* بناء الرواية أدوين موير وترجمة إبراهيم الصيرفي .
* الرؤيا الإبداعية : ترجمة أسعد حليم .
* فن القصة القصيرة للدكتور رشاد رشدى .
* فن كتابة المسرحية : لا يوس ايجرى وترجمة دريني خشبه .
* نحو رواية جديدة : الآن روب جريه وترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى .

ومن المراجع الأجنبية التى تفيد لمعرفة الجانب الفنى لكل نوع من هذه الأنواع ما يأتى :-

أولا : الرواية :

- Henry James , The Art of the Novel (London , 1934) .
- Percy Lubbock , The Craft of Fiction (london , 1921) .
- David Loage , The Language of Fiction (London , 1966) .
- Ralph Euison , The Art of Fiction (London , 1964) .

ثانيا : القصة القصيرة :

- Ian Reid , The Short Story (London , The Critical Idiom 37 , 1977) .
- Bates , H.E. , The Modern Short Story (London , 1941) .
- Kumar , Shiv K. , Critical approaches to Fiction (New York , 1968) .

(وهو يحتوى على مجموعة من المقالات ، بأقلام نقاد متخصصين ويدور بعضهما حول القصة القصيرة .) .

- Trask , Georgianne and Burkhart (eds) , Storytellers and their Art (New York 1963) .

(وهى تذكر ما يقو له كتاب القصة القصيرة عنها) .

٣ ـ أصبحت هناك مادة كافية ، لأن يتكون حولها النقد القصصى . حقا لم يواكب النقد ذلك النتاج القصصى بالتحليل والتوعية ، فقد كان فى أول هذا القرن نقدا تقليديا ، يهتم بالصور البيانية والمحسنات البديعية والبلاغة الأسلوبية ، ولم نجد الناقد الذى يهتم بتحليل القصة وحركتها وبنائها الفنى ، وكل ما وجدناه انطباعات نقدية تنشر فى الصحف ، أو مقدمات كتب ، ومقدمات الكتب ـ كما يقول الدكتور حسين فوزى ـ كفئران السفن تغرق بغرقها . وحتى هذه الجهود لم تكن نقدا فى الصميم ، بل كانت نقدا هامشيا ، يحاول الدفاع عن فن القصة كما فعل الأخوان عبيد

فى مقدمات مجموعاتهما ، أويهتم بالكشف عما فى القصص من أسلوب سهل طلق ، أو عما فيها من انحراف إلى التراكيب العامية كما فعل الدكتور منصور فهمى فى مقدمة مجموعة « سخرية الناى » .

ثم تطور النقد القصصى ، وظهرت كتب ونقاد يهتمون بهذا الجانب ،وتخلصوا من النقد الجزئى الأسلوبى ، وأصبحوا يتحدثون عن عقدة القصة وتركيبها الفنى ، وتأثيرها العام وغير ذلك من اصطلاحات جاءت بمجئ هذا الشكل إلى بلادنا ، حتى اكتسبنا نوعا جديدا من النقد ، بجانب ذلك النوع التقليدى الذى كان يهتم بالشعر والخطابة والرسائل .

ومن أهم الكتب النقدية التى اهتمت بالفن القصصى ما يأتى :ـ

* الأدب الحديث : إبراهيم المصرى .
* الأدب الهادف : محمود تيمور .
* دراسات فى الرواية المصرية : د . على الراعى .
* دراسات فى الرواية والقصة القصيرة : يوسف الشارونى .
* فجر القصة : يحى حقى .
* فى الأدب المصرى المعاصر : الدكتور عبد القادر القط .
* فى الثقافة المصرية : محمود أمين العالم والدكتور عبد العظيم أنيس .

٤ ـ وكذلك اهتمت الصحافة بنشر النتاج القصصى ، ووجدت القصة القصيرة بنوع خاص نفسها تنمو خلال الصحافة وتكتسب جمهورها ، وأصبح من التقليد أن تنتشر الجرايد اليومية أو الأسبوعية « قصة اليوم » أو « قصة العدد » . ثم ظهرت الدوريات المتخصصة والموقوفة على الفن القصصى ، كالقصة والرواية .

وكان لارتباط القصة بالصحافة جانبان :ـ

جانب سلبى ، فقد أخذت القصة تميل إلى ارضاء عقلية الجماهير ، التى تحرص على الخبر المثير ، والحبكة الغريبة والشخصية المدهشة ، وظهرت دوريات ترضى هذه الحاجة (مسامرات الشعب ـ مسامرات النديم) وكانت لا تهتم بالقصص الفنى .

بقـدر ما تهتم بالروايات البوليسية وقصص الحب الشعبية . وقـد نعى عيسى عبيد فـى مقدمة « ثريا » على هذا الجمهور فقال « ولم ترج قصصنا الأولى عند الجمهور رواج روايات سنكلر وجونسون لجهله الفنى ، ولاعتياده قراءة الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة والمفاجآت الغريبة البعيدة عن الحقيقة ، بعد السماء من الأرض » .

ولكن الجانب الإيجابى يتمثل فى أن الصحافة استطاعت أن تجذب جمهورا كبيرا للقصة ، فحققت بذلك القاعدة اللازمة لهذا الفن الشعبى .

٥ ـ ثم بعد ذلك دخل النتاج القصصى مرحلة الأكاديمية والتنظير ، فبدأت الدراسات الجامعية تهتم به ، قد تعرض تطوره ، وقد تناول ظاهرة منه ، وقد تدرس علما بارزا من أعلامه . ومن أهم الدراسات الجامعية ما يأتى :ـ

* أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة د . محمد رشدى حسن .
* الأدب القصصى والمسرحى : د . أحمد هيكل .
* تطور الرواية العربية الحديثة : د . عبد المحسن طه بدر .
* تطور فن القصة القصيرة : د . سيد حامد النساج .
* الريف فى القصة المصرية : د . محمد حسن عبد الله .
* الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث : د . محمود حامد شوكت .

٦ ـ وقد حققت القصة اقترابا من الواقع . كانت فى أول الأمر موضوعا تقليديا ، يحمل مسحة التاريخ أكثر مما يحمل مسحة الواقع ، أو موضوعا رومانسيا يحمل أجواء عوالم مجهولة لا تنتمى للواقع ، ثم اقتربت من الواقع على وجل ، فكانت تعرض مشكلة ، أو شخصية ، أو حادثة فردية . ثم اتسعت رؤيتها ، فأخذت تعرض اهتمامات عامة ، وتتشح بنظرة كلية ، واحيانا بأفكار فلسفية .

٧ ـ ومن حيث الشكل ، فقد تملكت القصة الشكل التقليدى ، وتأصل فى تاريخها ، واصبحت طرقه وأعلامه ونقاده معروفة .

وأضافت إلى هذا الشكل مغامرات أخر ، بدأها يحى حقى ، ثم يوسف الشارونى ، ثم إدوار الخراط ، ثم تمادت بعد ذلك وأصبحت هناك اتجاهات مختلفة ، كانت صدى

للأشكال الأوروبية المعروفة ، مما فصله كتاب آخر تحت عنوان « القصة القصيرة فى الستينات » .

وكل ما سبق يدل على أن الحركة القصصية فى مصر قد ازدهرت ، فى تلك الفترة الوجيزة نسبيا ، فأصبح لها جمهور ومتذوقون ، وكتاب ومبدعون ، وتميزت مصطلحاتها وأنواعها ، وألفت حولها الكتب والدراسات الجامعية وحققت إنجازات هائلة فى مجال الشكل والمضمون .

وإذا ماقارنا بين هـذه الحركة ، وبين حركة أخرى مشابهة ، وهى الحركة المسرحية ، فإن الأخيرة تبدو بطيئة فى خطواتها ، فلم يتحقق لها الانتشار الواسع ، ولا الجمهور المتحمس ، ولا الناقد المتخصص ، ولا المؤلفات الكثيرة .

ربما لأن المسرح يرتبط بفنون أخر ، كالتمثيل ، والديكور والاضاءة ، والصوت ، والإخراج ، والملابس ، وغير ذلك من وسائل تساهم مع المؤلف فى إبراز الأثر حتى مرحلته الأخيرة .

ثم إن المسرح يترعرع مع جمهور كبير ، قد قطع شوطا فى الثقافة ،وأرضى الكثير من ضروريات الحياة ،ولا يعانى من مشكلات التنقل والزحام ، جمهور يحس بضرورة الذهاب إلى المسرح ولديه التفرغ والقدرة على الإنصات والتأمل .

فالوضع الحضارى والاقتصادى ، وظروف الحروب التى مرت بها مصر ، جعلت خطوات المسرح بطيئة ، لأنه كفن يحتاج إلى روح الفريق ،وإلى قدر من التحضر والثراء والحاجة إلى ما يسمى « الترف العقلى » .

بينما القصة لا تحتاج إلى العمل الجماعى ، وهى تكتفى بجمهور قليل من المثقفين ، قد تدفعهم ظروف الحياة القاسية أو الأوضاع السياسية ، إلى أن يعيشوا مع كتبهم ويجتروا أفكارهم .

* * *

ومع ذلك ، فإن الحركة القصصية فى مصر لا يزال ينقصها الكثير ، إذا ما قورنت بحركة القصة فى العالم الغربى .

* فهى لم تصل بعد إلى مرحلة المدارس أو المذاهب الأدبية . التى تصدر عن

فلسفة وتعبر عن موقف ولحظة تاريخية ولها متحمسوها ومنظروها ، فلاتزال تدور بين أفراد ، أو مجموعة من الأفراد وتصدر عن انطباع شخصى ، أو فكرة فردية .

* وهى لما تعبر عن الشخصية المصرية ، وتلخص تاريخها وملامحها الأساسية وتكوينها الثقافى ، إنها تقنع بمشكلة عارضة ، أو بحادثة سياسية .

* وهى أيضا لم تصل إلى الشكل الأصيل المنتزع من تكوينها الثقافى ، وموروثاتنا الشعبية ، ويحمل بصماتنا الفنية ، ويكون متأثرا بوجهة نظرنا فى الفن وموقفنا من القضاء والقدر وتاريخنا الإسلامى والعربى .

إن هذا القصور من القصة المصرية ، مرتبط بالوضع الحضارى ، ويوم أن تحقق مصر شخصيتها كاملة ، فى المجال الاقتصادى والسياسى ، فإن القصة ستواكب هذا بكل تأكيد .

* * *

فهـــرست

من مؤلفات

الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم

ـ قصص الحب العربية :

الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨م

ـ من قصص العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٧

ـ قصص العشاق النثرية : دراسة فى التراث القصصى .

الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨

ـ القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ .

ـ الأدب وتجربة العبث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣

ـ القصة اليمنية المعاصرة . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م

ـ ألوان من القصة اليمنية المعاصرة .

الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥م

ـ الوسطية العربية (٦ أجزاء) :ـ

الكتاب الأول : المذهب ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٠

الكتاب الثانى : التطبيق ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م

الكتاب الثالث : نحو وسطية معاصرة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١

الكتاب الرابع : نحو رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥

الكتاب الخامس : حلم ليلة القدر : رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥

الكتاب السادس : القرآن الكريم والمذهب الوسطى (تحت الطبع)

ـ المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢

ـ القصة القصيرة فى الستينيات :ـ

الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨

ـ القصة القصيرة فى السبعينيات :

الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧م

ـ لقطات : ألان روب جرييه (ترجمة) : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م

ـ الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء :ـ

الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤م

ـ مقالات فى النقد الأدبى (١٥ جزءا) :ـ

الجزء الأول سنة ١٩٨٨ ، الجزء الخامس عشر (تحت الطبع) .

ـ قاموس الألوان عند العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩ .

ـ نقاد الحداثة وموت القارئ : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥

ـ نوادر الحب والحكمة : سلسلة من تراثنا القصصى العدد الأول سنة ١٩٩٥م

ـ الرواية العربية والبحث عن جذور (تحت الطبع)

ـ الرواية العربية والبحث عن شكل (تحت الطبع)

ـ القصة القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع)

ـ التراث القصصى عند العرب (تحت الطبع) .

ـ الأدب المقارن من منظور الأدب العربى (تحت الطبع) .

ـ مشاهد وشواهد (تحت الطبع) .

ـ قال لقمان لابنه (تحت الطبع) .

ـ من أوراق طه حسين : الجزء الأول (تحت الطبع) .

ـ حوار مع .. : الجزء الزول (تحت الطبع) .

رقم الإيداع
بدار الكتب والوثائق القومية
٩٥/١١٤٢٧
الترقيم الدولي I.S.B.N
977-5502-22-5

